ALFREDO BOULTON

HISTORIA DE LA PINTURA EN VENEZUELA

TOMO I

EPOCA COLONIAL

Segunda Edición

ERNESTO ARMITANO. EDITOR

ADVERTENCIA PRELIMINAR

LAS INVESTIGACIONES de carácter histórico sobre la pintura en Venezuela han sido obra de un reducido grupo de estudiosos, cuyos más destacados exponentes fueron Ramón de la Plaza, a finales del siglo XIX, y Enrique Planchart en la primera mitad del presente.

Para el conocimiento sistemático y pedagógico de la materia, importa destacar las consideraciones que les merecieron a estos dos meritorisimos compatriotas las actividades plásticas llevadas a cabo en nuestro medio durante los tres siglos del período colonial. Conviene poner de relieve sus palabras, pues ellas sintetizan de manera elocuente el criterio que hasta fecha muy reciente prevalecía en la mayoría de nuestros críticos de arte sobre tan interesante faz de nuestra cultura. Decía al efecto Ramón de la Plaza: "Durante la época de la colonia, algunos profesores venidos de España y de otros países, iniciaron la enseñanza del dibujo y la pintura, sin resultado de mayor provecho al parecer; ya sea por la insuficiencia de los maestros, ya por la desfavorable disposición de los que a tales estudios se dedicaban; así, los trabajos que han sobrevivido de entonces, son testimonio del atraso e ignorancia de un arte, dado exclusivamente a reproducir en figuras informes, sin la observancia de las reglas más elementales del dibujo, y embadurnados de un colorido atroz, todos aquellos asuntos de la Biblia que en los templos y en los dormitorios podían hallar refugio, haciendo de este tráfico su negocio largamente los pintores" [1]. Siguiendo esa misma idea, Enrique Planchart anota: "Las investigaciones sobre historia de la pintura venezolana de la época colonial presentan serias dificultades y ni los más versados en esta materia han logrado aclararlas satisfactoriamente. No es su menor obstáculo lo inseguro de casi todas las atribuciones, debido, en parte, quizás a insuficiente diligencia en la busca de los datos que pueden estar escondidos en los archivos eclesiásticos y en las testamentarias de los particulares, y en parte, además, a que en el siglo XVIII, con el incremento de la riqueza agrícola venezolana, se hizo frecuente importación de cuadros religiosos de México, Quito y Puerto Rico, amén de los que solían venir de España. Como en Venezuela no se destacó ningún pintor, y casi nunca, por razones fáciles de comprender, las obras importadas eran de artistas afamados, aquello que pudiera constituir los rasgos personales de cada autor, resulta apenas notas confusas e inasibles, perdidas en el conjunto escasamente significativo de esta pintura"... "Todo ello ha traído como consecuencia impedir la comparación abundante de unas obras con otras, para poder determinar con cierta seguridad la existencia de tal o cual pintor, o taller de pintura, en los años coloniales"... "Con tales antecedentes, pues, y mientras no se efectúen estudios más afortunados, debemos inclinarnos a tener la en ocasiones llamada «Escuela caraqueña del siglo XVIII», no por un conjunto más o menos homogéneo de pinturas, sino por un número de cuadros de diversas épocas y procedencias, algunos de ellos pintados por cierto en esta ciudad y en

aquel siglo. Pero ni siquiera los que con mayor seguridad se incluyen entre estos últimos, presentan la observancia de una técnica común en la preparación de los lienzos, la cual parece más bien poco cuidadosa, y corresponde a la empleada en otras posesiones españolas por los pintores que menos estimaron su oficio. Tampoco en la ejecución de tales cuadros es fácil advertir aquellas semejanzas que emparentan unas obras con otras cuando sus autores han trabajado obedeciendo a una misma corriente estética, o al menos han tenido por maestros a artistas imbuidos en ideas parecidas respecto a composición, colorido, distribución de las luces de los objetos"[2].

Estas dos apreciaciones de las actividades pictóricas en Venezuela durante aquellos tres siglos, como bien se verá luego, quedan rectificadas en el presente trabajo. Ellas han sido, sin embargo, la fuente de consulta por la cual se ha regido el criterio pedagógico de nuestra enseñanza artística, formándose, por lo tanto, un falso concepto histórico de lo que fueron en realidad. A tal punto ha quedado firme esa errada interpretación, que hoy se encuentra reflejada en el programa educacional de nuestras escuelas, liceos, y universidades.

La moderna orientación de la investigación histórica obliga a revisar muchos de los conceptos tenidos por valederos en oportunidades anteriores. Es criterio asentado actualmente que la expresión plástica que floreció en Venezuela durante las tres centurias transcurridas entre el Descubrimiento y la Independencia, forma parte, por su ámbito geográfico y por su significado artístico y sociológico, de lo que entonces fue el Imperio Español; debe, por lo tanto, ser integrada al mismo, y explicada en relación con la estructura social y cultural de ese Imperio. Con estas nuevas miras, un grupo de destacados investigadores extranjeros adelantan sus trabajos, en los que ha quedado incorporada a lo español una justa y nueva visión de lo que fueron la cultura y la expresión plástica en las tierras americanas. A la cabeza de ese movimiento se encuentran Angulo Iñiguez, Kubler, Marco Dorta, Soria y Lozoya, quienes han captado certeramente la unidad fundamental de la pintura en el mundo hispánico de aquella época y han incorporado nuestro continente a ese grandioso conjunto. No existía, en verdad, razón histórica para no hacerlo, si nos percatamos de que bajo un justo y puro sentido sociológico la expresión de arte es un importante factor para entender determinadas características de un pueblo, porque el gran panorama humano de una nación está integrado por infinidad de facetas, no forzosamente todas prototipos de perfección o de bondad, pero simples expresiones con su propio significado, fuerza y sentido.

Para tener cabal conocimiento de la importancia de la cultura española en los siglos XVI, XVII y XVIII, es necesario hacer una revisión general de su contenido básico. En lo que se refiere a las Artes Plásticas, para poder fijar con ecuanimidad su justo alcance, es preciso apreciar tanto las manifestaciones de la propia Península como las que se llevaron a cabo en México, en Quito, en el Cuzco, o en la Provincia de Venezuela. Es esencial tener ante sí el amplio horizonte pictórico que creó aquel gran Imperio, para alcanzar a tener justa idea de su calidad integral, pues es tan sólo así cómo será dado encontrar su exacto significado. De no llevarse a cabo ese examen total, se conocerá únicamente un fragmento de aquel lenguaje plástico, y de preferencia el que esté más cercano a lo oficial, a lo académico y convencional, lo que podrá inducir a la errada conclusión de que el espíritu artístico de un pueblo está negado a los lugares donde no se haya disfrutado de una evolución económica lo bastante desarrollada para permitir otro orden de expresión que los de corte académico. No se puede ni se debe pensar de esa manera. El Imperio Español estuvo formado por todos esos territorios —ricos y pobres— y, por lo tanto, el carácter de su cultura se reflejó a la par en Burgos y en Sevilla, en México y en el

Cuzco, pero también en Venezuela. No debemos apartarnos de este concepto, pues juzgar de otra manera esos valores estéticos sería semejante a pensar que sólo la cabeza forma parte del cuerpo humano.

En el lenguaje plástico del español, del chino, del inglés, se reflejan necesariamente —con diferencias debidas al temperamento, la técnica, la visión propia del artista— los diversos elementos que constituyen la estructura anímica de cada uno de esos grupos nacionales. Todas las vivencias de esos pueblos confluyen hacia una determinada fisonomía plástica. Los más variados aspectos artísticos deben ser considerados como constituyentes de su espíritu formativo. Por esta razón, la pintura que se hizo en Venezuela durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue idioma plástico español, fruto de aquella compleja y estratigrafiada formación humana. Fue la conjunción de su espiritualidad. Los elementos negativos, así como los positivos que la integraron, fueron el reflejo de lo que constituía el *alma* de aquel pueblo. No debe, por consiguiente, existir un criterio radical para pensar que sólo una de aquellas facetas fue reflejo característico de su cultura, olvidándose de que todas las otras, que también la integraron —buenas o menos buenas— fueron las que junto con ésta formaron su verdadera estructura. Lo selectivo tiene valor histórico en cuanto sirve a determinar algunos aspectos que componen un todo.

Magnífico ejemplo de ese concepto histórico y pedagógico es la obra de Chandler Rathfon Post *A History of Spanish Painting*, calcada en la misma idea metodológica del trabajo de Adolfo Venturi *Storia dell'Arte Italiano*, y de Raimond van Marle, *Italian Schools of Painting*, donde cada obra es analizada, estudiada e incorporada a sus respectivos mundos pictóricos, dentro del cuerpo general del tema. Precursores de este nuevo concepto fueron Crowe y Cavalcaselle.

Tadeo Gaddi, Bernardo Daddi, y Orcagna, pertenecen al *trecento* florentino tan legítimamente como Giotto. Quintín Matsys, Jerónimo Bosch, Joaquín Patinir o Bouts son tan importantes para la pintura flamenca como los anónimos pintores conocidos con los apodos de "El Maestro de Frankfurt", el "Pintor de San Lucas, de Boston", el "Maestro de la Leyenda de la Magdalena", o el "Pintor de Cristo Apareciendo a su Madre, de Nueva York"[2]. Forman parte del panorama cultural de Francia, expresión de su contenido plástico para el siglo XVIII, Baudoin, Deshays, Laurence, Roslin, aunque más se caracterizan Watteau, Chardin, Boucher, Greuze y Fragonard. Todos esos artistas construyeron la fisonomía de aquellos tiempos. Todos. No unos pocos, sino todos. En igual sentido general debe verse la formación del arte español durante los tres siglos en que pertenecimos a aquel gran conjunto geográfico-político, y fuimos parte de su organismo, cuya cabeza se hallaba en la Península Ibérica.

Aunque las tendencias de ciertas investigaciones modernas apuntan hacia el fraccionalismo en el estudio de la personalidad humana, es decir, hacia el desmenuzamiento en porciones ínfimas de la materia hasta llegar al "estado puro" de las cosas, sometiéndolas a procedimientos muy semejantes a los que se realizan para analizar determinados metales, y si bien este sistema es posible aplicarlo a ciertas disciplinas que permiten llegar a la misma molécula de los cuerpos, en cambio, en otras, se debe aceptar que al intentar revisar por separado esos miles de ínfimas partículas, de un modo inorgánico, se tiende a deformar la estructura y el sentido del propio cuerpo que componen. Por tal razón, si se estudia la evolución de la pintura en Venezuela, deben ser tomados en cuenta todos los factores que la constituyen —España, México, Colombia—, pero sin aislar demasiado a los unos de los otros para no deformar el verdadero cuerpo de su estructura.

Muchos de los temas tratados en esta obra lo son, según creemos, por primera vez. No hemos temido, por consiguiente, pecar de prolijos al insistir repetidas veces sobre ciertos aspectos fundamentales, con el fin de dejarlos firmemente asentados en la mente de los estudiosos. También hemos recalcado sobre algunos giros del ambiente humano y social de la época, pues creemos que las Bellas Artes son el fruto y la consecuencia de su propio *habitat*, no únicamente en el sentido geográfico, sino sobre todo en el cultural. La obra artística surge y se forma dentro de la espiritualidad en que vive el ser que la plasma y la crea. Eso nos ha llevado a subrayar los rasgos biográficos de numerosas personas, que permiten entender mejor el ambiente de aquellos siglos. Son datos y detalles prácticamente desconocidos que, si a primera vista podrían parecer ajenos al objeto esencial de esta obra, no dejaron de tener sus grandes o pequeñas consecuencias respecto a la pintura. La Historia del país se mueve también dentro de la Historia de las Bellas Artes.

Esas han sido las normas que nos han guiado para redactar el presente estudio, en el que hemos querido recoger infinidad de factores que contribuyeron, conscientemente o no, a la formación de nuestros pintores de entonces, producto de un determinado medio, dentro del cual vivieron, crearon y formaron escuela. Los sucesos de esa época les afectaron a ellos en el mismo grado que a todos sus contemporáneos. Por lo tanto, fue preciso adentrarnos en una serie de aspectos que motivaron la formación estética de aquellas gentes.

Debemos agradecer a muchas personas sus muy valiosos consejos, enseñanzas y cooperación. No podemos dar el nombre de todos. Son muchos. Mas, bien saben ellos a quiénes nos referimos. Este trabajo no hubiera podido llevarse a cabo tampoco sin la magnífica colaboración de los coleccionistas particulares que visitamos, ni sin la muy decidida ayuda de las autoridades eclesiásticas. Debemos igualmente dar las gracias al equipo de colaboradores que durante varios años se mantuvo alerta y atento a toda investigación documental, tanto en Venezuela como fuera del país, y en especial a Yolanda Delgado por su infinita paciencia, habilidad y devoción.

NOTAS - ADVERTENCIA PRELIMINAR

1. Plaza, *El Arte en Venezuela*, pág. 33.
2. Planchart, *La Pintura en Venezuela*, pág. 91.
3. Wilenski, *Flemish Painters*, I, pp. 110-113.



PRIMERA PARTE

SIGLOS XVI y XVII

I

LOS ELEMENTOS FORMATIVOS

EL MATERIAL necesario para emprender una Histora de la Pintura en Venezuela durante las tres centurias de vida colonial es escaso. Tómese en cuenta que las primeras referencias de ese orden registradas en los archivos del país aparecen un siglo después de que Cristóbal Colón descubriera a Paria[1]. Anterior a ellas, nada existe en nuestros fondos. Para hacer y compulsar esa Historia se tuvo que acudir en buena parte a ultramar. Mayor información se obtiene, sin embargo, en lo relativo al siglo XVIII. El propio acervo artístico de las dos primeras centurias fue en general escaso. A quien no conozca estas circunstancias es preciso recordarle el carácter de esos tiempos, y las especiales vicisitudes entre las que fue naciendo y desarrollándose el movimiento cultural y artístico en nuestro país. Debe saber de la vida y de la penuria heroica de aquellos siglos, pero también, al mismo tiempo, de las riquezas cosechadas y de los períodos en que fueron gestándose los principales factores de orden político, cultural, racial y económico que dieron fisonomía a estas tierras. Recientes estudios vierten luz suficiente sobre muchos de esos aspectos, y hacia ellos debe dirigirse el lector, para conocer los principales elementos de nuestra época formativa.

Para hacer este recuento histórico de la Pintura en Venezuela ha sido necesario emprender una revisión muy a fondo de los documentos escritos que dieran luces al respecto, y consultar los estudios publicados por Arístides Rojas, Manuel Landaeta Rosales, Ramón de la Plaza, Jesús Semprum, Carlos Manuel Möller, Enrique Bernardo Núñez, Juan Röhl, José Nucete Sardi, Enrique Planchart y más recientes investigadores; trabajos todos éstos en los que se encuentran muy valiosos datos y opiniones que han servido de útil consulta. Para completar la información ha sido necesario revisar depósitos documentales de muy variada índole, y realizar largas investigaciones en viejòs y poco accesibles fondos nacionales y extranjeros: archivos eclesiásticos, civiles y particulares.

Antes de iniciar el estudio de una materia como la que se va a tratar, conviene plantearlo con espíritu amplio y moderno. La historiografía y las investigaciones artísticas constituyen hoy campos del conocimiento científico muy bien definidos.

Es, por lo tanto, necesario utilizar todos los medios de que dispone la moderna metodología para presentar un trabajo que pueda servir como base cierta y segura al estudio de nuestra pintura. El historiador moderno y el comentador de arte tienen la obligación de encaminar esos trabajos en sentido paralelo a los que se han realizado en otras naciones sobre temas similares. Grave error sería mantener un espíritu localista y limitado, cuando el hombre a diario va buscando siempre más allá de sus contornos geográficos y solicitando afinidades y contacto con sus semejantes extranjeros. El campo científico ha sido tan ampliamente aumentado que los objetos, las circunstancias y las teorías que han de tomarse en cuenta deben estar en relación con el panorama del hombre en sentido universal. Es, por lo tanto, deseable hacer la valoración del movimiento plástico en Venezuela en relación con el de otros países de América, teniendo siempre muy presentes los contornos generales de otras disciplinas afines. De esta forma se podrá valorar, con justeza y verdad, lo que fueron las Artes Plásticas en nuestro pasado.

A causa de semejantes razones no debe sorprender al lector hallar tratados en estas páginas ciertos temas que a primera vista parecerían ajenos a las cuestiones puramente artísticas. Se han buscado y utilizado datos de carácter político, étnico, arqueológico, demográfico, económico y social, aparentemente desligados de la temática pictórica que es el propósito fundamental del presente estudio. Estos aspectos están, sin embargo, íntimamente ligados, entrelazados, y en muchos casos dieron impulso y origen a acontecimientos que influyeron en el desarrollo de la pintura en Venezuela.

La realización de un estudio analítico y sistemático como el presente ha requerido, junto con el trabajo de apreciación estética, y el estudio crítico de la materia, efectuar paralelamente otro de investigación de documentos en archivos, museos, bibliotecas y colecciones particulares en Sevilla, Simancas, Madrid, México, Bogotá, París, Londres, lugares y sitios, que a primera vista parecerían injustificados para tener un conocimiento cierto del tema que nos hemos propuesto estudiar. La investigación de la propia materia plástica hubo de efectuarse asimismo en templos, en museos, en colecciones particulares, en viejas y derruidas capillas, pues fue sólo dentro de un gran conjunto de fuentes donde podía reunirse el material requerido. La dificultad de acopiar tan amplia información fue grande a causa de la carencia, en algunos casos, de archivos organizados, de ficheros sistemáticos y de listas de acervos artísticos e históricos. Fue casi siempre necesario hacer un trabajo previo de recopilación documental antes de efectuar el de apreciación estética, pues sin el primero, no hubiésemos podido conocer la verdad sobre la actividad pictórica desde sus inicios hasta fechas relativamente cercanas. La labor emprendida obligó a veces a consultar campos por demás heterogéneos, pero que a la larga iban todos a converger en un solo objetivo.

Dificultad aún mayor se confrontó cuando fue preciso hacer el examen de las obras. Existen períodos de nuestra historia plástica cuyas muestras son sumamente escasas. De otros ni siquiera existen. Tal estado de cosas se debe principalmente a factores bien conocidos que responden a causas muy diversas: extrema humedad del ambiente tropical; violentos cambios climáticos; acción de hongos; la abundancia de insectos destructores cuando no fue el propio material de las obras, generalmente endeble y perecedero. Agréguese a estos factores tan adversos y diversos la tradicional incuria que ha prevalecido en Venezuela por la obra de arte en general, sea de cualquier índole o género, y la ignorancia, la falta de aprecio y amor por las tradiciones. Culpas estas, que por igual recaen sobre los que fueron guardianes de esas obras, y que por incultura o por torpeza, no supieron preservarlas de la destrucción, sin percatarse que esos lienzos y retablos eran los únicos testimonios irrefutables e insustituibles de la más valiosa herencia de nuestra cultura vernácula.

A tantos factores negativos, deben sumarse las circunstancias especiales de nuestra guerra de independencia y las tristes consecuencias de las luchas civiles, con su secuela de incendios, saqueos y destrucción [2].

Conviene también recordar otra causa que contribuyó a la desaparición de imágenes coloniales. El Concilio de Trento dispuso en 1563 que las pinturas que no estuviesen "decentemente" hechas y conservadas, fuesen reemplazadas por otras [3]. Esta medida trajo como consecuencia que muchos cuadros fuesen trasladados a templos de menor importancia o se donaran a particulares, acelerando de esa manera la pérdida de su huella y en muchos casos su propia destrucción.

La persistencia de cierto tipo de fiscalización sobre el estado y calidad de las pinturas, emanada de las disposiciones del Concilio Tridentino, se comprueba con el edicto del Santo Tribunal de la Inquisición, publicado en 1770, recomendando se recojan "las imágenes que se hallan imperfectas como viejas". En el "Libro de Actas de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de San Francisco", de Caracas, se puede ver cómo, ateniéndose a dicho edicto, la Junta, en su reunión del 22 de abril de aquel mismo año, decidió presentar al Santo Tribunal "dos imágenes, una de Nuestra Señora de la Concepción y otra de San Luis, Rey de Francia, las que no se hallan con la decencia debida", "para que las recogiese si era del caso" [4].

Factor importante como los enumerados fue también la lenta y progresiva desaparición de algunos centros religiosos. La eliminación de esos institutos conllevó, si no la pérdida total de las obras de arte que en ellos se guardaban, por lo menos la de una muy apreciable cantidad. Al respecto, desde 1812, fecha de uno de nuestros grandes terremotos, hasta nuestros días —ciento

cincuenta años—, han desaparecido solamente en Caracas entre otras edificaciones religiosas: la Casa del Real Amparo, el Convento de La Merced, el de las Carmelitas, la Iglesia de la Trinidad (hoy convertida en Panteón Nacional), la Iglesia de San Mauricio (hoy Santa Capilla), el Seminario Tridentino y su correspondiente Capilla, el Convento de las Monjas Concepciones, el claustro del Convento de los Franciscanos, el Convento de los Dominicos (San Jacinto), la Iglesia de San Felipe Neri, la de San Pablo y su Hospital, el de San Lázaro y su capilla y la del Calvario. Conventos e iglesias de donde fue removido gran número de pinturas que, al dejar de estar conservadas en su sitio original, pasaron a otras manos —no siempre identificadas ni calificadas— hasta llegar a desaparecer buena parte de esas obras de arte. La eliminación de los conventos en 1874, en época del Presidente Guzmán Blanco, contribuyó también a agravar esa situación. Extinguiéronse igualmente entonces cofradías religiosas que habían alcanzado extraordinaria prosperidad, como fueron, por ejemplo, la del Rosario del Convento de los Dominicos y la del propio Convento de las Monjas Concepciones, que eran patrocinadas por las más distinguidas familias de la ciudad. A tantas adversidades deben agregarse aún los terremotos de 1641, 1812 y el de 1900 [5].

Conjunto todo éste de factores negativos, sobre los cuales inciden en diversas épocas la normal —por lenta y progresiva— transformación de nuestro ambiente social y urbano, o la violenta expansión demográfica y económica de nuestros últimos decenios. La magnitud de esa transformación social y artística permite darse cuenta de cuán difícil resulta la tarea de rastrear hoy el paradero de las reliquias de nuestro arte colonial.

Bueno es decir, sin embargo, que muchas de estas mismas condiciones imperan también en otros países americanos, aunque posiblemente con menor violencia que en nuestro medio, por lo cual la situación descrita no es en modo alguno privativa de nuestra realidad histórica. Así, respecto a México, cuna por excelencia de magníficos artistas, se ha podido escribir que es "poco lo que sabemos de los pintores del siglo XVIII. Si retrocedemos en el tiempo encontraremos menos información, aun sobre los artistas que llenaron el siglo XVII y si de ahí volvemos los ojos al siglo XVI, no sabemos más que unos cuantos nombres dados por algún autor al tratar sobre este o aquel templo o por los papeles del Santo Oficio al incoar un proceso" [6]. No debe, pues, sorprender que en Venezuela sea escaso lo que se conozca de la vida de sus primeros pintores y de sus obras. Más aún si se tiene en cuenta que en nuestro medio carecimos de organización gremial relativa a ellos. Sin embargo, las cifras y estadísticas que van a presentarse más adelante tienden a demostrar que existió en esos tiempos entre nosotros un estado de conciencia artística y cultural del que podemos ufanarnos.

Como consecuencia del trabajo de investigación que hubimos de hacer, aparecen claramente delineados la forma y el ritmo con que el país fue integrándose paulatinamente a la civilización occidental, a partir del Descubrimiento. Cómo fue cobrando fuerza la religión católica; cómo se fue catequizando al aborigen a pesar de las dificultades iniciales del ambiente, de las flechas envenenadas, de las plagas, epidemias y sequías, de los piratas y de la pobreza minera del territorio conquistado. Es posible conocer la palpitante manera en que fue creándose la economía. La distribución de los núcleos poblados, de las encomiendas, el ciclo de las cosechas, el auge o decadencia de las exportaciones de perlas, de trigo, de cacao, de lienzos, cueros, añil y tabaco; todo ello, la verdadera riqueza terrígena del país.

En general se puede decir que no existe detalle, por pequeño que sea, del orden más variado que fuere, y en el lugar más apartado en que se halle, que carezca de interés para verter luz sobre la compleja urdimbre de la vida artística en Venezuela. Mediante ese cúmulo de pequeños sucesos, cosas y formas en apariencia anodinos fue estructurándose buena parte de nuestra actual conciencia cultural. Hoy estamos hechos de elementos nacidos ayer, casi en tanto grado como de las aportaciones del presente. En ese pasado se forjó nuestra sensibilidad y se conformó nuestra manera de expresión.

NOTAS - CAPITULO I

1. Las más antiguas actas del Cabildo Municipal caraqueño que se conocen corresponden al año 1573. Las primeras del Cabildo Eclesiástico —establecido entonces en Coro— de que se tenga noticia, son de 1580. Los testamentos más viejos que se conservan en el Registro Principal de Caracas, remontan a 1588. Pero los escasísimos datos sobre pinturas o artistas que dichas fuentes proporcionan durante ese período inicial, sólo comienzan a aparecer en los últimos años del siglo XVI y los primeros del siguiente. Véase, en las *Fuentes*, la relación de la documentación inédita utilizada.

2. Son muy numerosos los testimonios que pudiéramos citar de pérdida o deterioro de los fondos artísticos y documentales a consecuencia de los saqueos, maltrato, descuido y abandono de que fueron objeto. Recordaremos, en primer lugar, los saqueos que sufrió Caracas a los que se refiere Montenegro y Colón (*Historia*, tomo 4º, pág. 126), quien reproduce una alocución de Bolivar, Manifiesto de Valencia de septiembre de 1813. Datos obtenidos en el Archivo Arquidiocesano de Caracas nos dicen, por otra parte, que en la testamentaria de Juan José Alvarado, 1818, se expresa: "...y cuando llegué a Coro en la primera emigración perdí todos mis papeles ...como tampoco pude rendir cuenta de los bienes de mi hermano, el doctor Alvarado, pues en la tercera emigración,

y aun en la segunda a Coro, ya no hallamos sino los solares". En un expediente de la testamentaría del Pbro. Lorenzo Lovera, guardado en el legajo correspondiente a los años 1818-1820, declara la viuda de uno de los albaceas: "...que no puede dar cuenta alguna, pues su esposo fue muerto el día de la Anunciación en la casa de Bolívar, en San Mateo, y ella no tiene noticia del paradero del cáliz, prendas y alhajas de pintura que por el auto indica el Sr. Provisor...". Su esposo era José Antonio Lovera. Igualmente hay que tener en cuenta el maltrato sufrido en muchos casos, como se ve en el inventario de los bienes de la capilla del Calvario en Caracas, en el que se menciona que esa capilla estuvo cerrada seis meses "después que la desocupó la tropa española, y estar sumamente maltratada a causa de los servicios de los enfermos que ahí estaban y sumamente desaseada". (Archivo Arquidiocesano, Caracas, "Parroquias e Iglesias", año 1827). Finalmente, y por lo que hace al descuido de que fueron víctimas muchos lienzos y documentos, es altamente ilustrativa la certificación del escribano de Maracaibo José Ignacio Balbuena que reza así: "Dn. José Ygnacio Balbuena, vecino de esta ciudad y en ella Escribano público y del Muy Ylustre ayuntamiento, en virtud de lo mandado por su Sría. el Sr. Gobernador y Comandante Gral. en el Decreto que antecede de catorce del mes que nos rige, y de lo pedido ante el Superior Eclesiástico, certifico, según por derecho me es permitido: Me consta por haberlo tocado con las experiencias que en este vecindario los papeles de los Archivos los lacera la polilla en pocos años, aunque con ellos se tenga especial cuidado de sacudirlos de tiempo en tiempo, inutilizándolos cuando algunos pasan, como se advirtió en el de mil setecientos setenta y cinco que se examinaron los que largo tiempo había, aunque cuasi sin memoria de hombre, reservados en una de las piezas altas de la Real Cárcel, que por inservibles y a fin de que no infestasen los que lo eran, se dio cuenta con formal expediente al Emo. Sr. Virrey del Nuevo Reino de Santa Fe, y por su superior orden de seis de julio del mismo año se dieron al fuego públicamente en la principal plaza de esta ciudad en cuatro de agosto del expuesto año, con presencia del muy Ilustre Cabildo, Justicia y Regimiento, todo constante de los autos obrados existentes en mi archivo a que me remito. Ygualmente certifico me es constante, por estar mirando a varios documentos trabajando en una de las piezas de la Rl. Contaduría mucho tiempo ha, y oído decir que de superior orden se compulsan testimonios de papeles que ya eran los más inútiles y no muy antiguos. Maracaibo y febrero veinte y tres de mil setecientos ochenta y siete. José Ygno. Balbuena. Escno. púbº y de gbº". (Febres Cordero, *Obras Completas*, IV, p. 174 y sgs.)

Para formarse una verdadera idea del poder destructivo de tan variadas fuerzas sobre pinturas e imágenes de todo orden, bastará acudir a la elocuencia de algunas cifras, para lo que se apelará a las que trae en su monumental relación el Obispo Mariano Martí, quien inició en 1771 la Pastoral Visita de su Diócesis Venezolana y la completó "en el espacio de doce años, tres meses y veinte y dos días". Con admirable minuciosidad, inventarió los bienes pertenecientes a la Iglesia en trescientas cincuenta ciudades, villas, pueblos y lugares que visitó; y entre esos bienes, como era de su obligación, anotó todas las imágenes sagradas que se hallaban en la catedral, en iglesias parroquiales, en capillas, ermitas, oratorios y conventos. Para la fecha del inventario, en la Catedral de Caracas había setenta y dos pinturas de diferentes materiales, excluidas las imágenes de bulto; hoy sólo existen veintinueve hechas antes o durante el siglo XVIII. La entonces Iglesia Parroquial de Coro (hoy Catedral) contaba con treinta y cuatro; en la actualidad, nada queda de aquel período. En la parroquial de Maracaibo, había setenta y cinco; en el mismo templo, Catedral en nuestros días, hay únicamente dos imágenes anteriores al 1800. Las cifras respectivas, para la iglesia mayor —actual Catedral— de Valencia, son trece y dos. Y debe tomarse en cuenta que entre las pinturas hoy existentes en esos templos se incluyen también todas las que corresponden al último cuarto del siglo XVIII, lo que representa, por lo tanto, sobre el inventario de Martí una ventaja de tiempo de casi veinticinco años; período ese justamente que fue el de mayor productividad e importancia durante todo el régimen colonial. Si se considera que esas iglesias estaban situadas en zonas geográficas que cubrían un amplio territorio donde la riqueza de la tierra y de la ganadería fue de importancia, qué sorpresa puede reservar el resultado que arrojen lugares como Tácata, Tapipa, Turupia y Tarma. La elocuencia de esas cifras es tan significativa, que sobran más comentarios. Es, sí, necesario observar que la pérdida de todo ese acervo artístico hace imposible captar en su total amplitud lo que fue en el inicio de la vida colonial nuestra cultura plástica. Débese tomar en cuenta esta circunstancia para entender cuán fragmentario resulta hoy el conocimiento de la imaginería religiosa de aquellos siglos; pérdida irreparable para el estudio de una cultura que habrá de resentirse de ello en la hora del examen final de nuestra historia artística.

3. López de Ayala, *Concilio de Trento*, págs. 526-530.

4. Datos suministrados al autor por Fray Lino G. Canedo, O.F.M.

5. Se ha considerado generalmente y de manera errónea, que en 1766 tuvo efecto un terremoto en la región central del país que ha sido denominado el "terremoto de Santa Ursula". No hubo tal cosa. Fue en verdad un fuerte temblor ocurrido en la madrugada del 21 de octubre de 1766. La noticia más fidedigna la tenemos del obispo Diego Antonio Díez Madroñero al dar cuenta que ese día —a veces menciona que fue el 27— "quando como a las cuatro y media de la madrugada dormía la Ciudad toda / precediendo, o acompañando un trueno sordo y un relámpago vivo, comensó a temblar / que despertó perfectamente aun a tiernos Infantes y pequeñas criaturas". La ciudad no sufrió daño alguno, "sino el de unos simples quebrantos a los daños reconocidos de que muchos no tanto han sido efectos del temblor, quanto descubiertos por él". (AGI, Caracas, 206).

6. Carrillo, *Técnica*, pág. 4.

II

EL ABORIGEN

EL TERRITORIO DE VENEZUELA estuvo habitado por indígenas de mediano nivel cultural y de reducida expresión artística. Si en otras regiones americanas el aporte aborigen en el desarrollo de las Bellas Artes fue de indudable importancia, en Venezuela no tuvo significación mayor. Entre nosotros, el estudio de tal aporte se ha circunscrito a la mera arqueología [1] y a problemas étnicos [2]. Sus características plásticas no llegaron a reflejarse de modo directo y dominante en la estructura general de nuestras artes visuales. Por esta razón no se ha considerado necesario incluir en el presente trabajo un análisis del período precolombino y de las expresiones de mayor importancia de la industria aborigen, tales como la alfarería, los petroglifos [3] y la cestería.

La pequeña producción autóctona, antes de la llegada de Colón, sería inútil negarlo, manifestaba claramente una preocupación de orden ornamental hacia las formas y estructuras lineales. Sería, empero, por demás arriesgado ver en esa característica un elemento estético de significación artística en la evolución de la pintura en Venezuela. La alfarería indígena tiene méritos ornamentales propios e indiscutibles y no sería justo dejar de reconocerlos. En nuestra alfarería primitiva, casi siempre de manufactura algo ruda pero a veces también de líneas armoniosas y fuertes, se exterioriza cierto lenguaje expresivo plasmado a base de composiciones vistosas logradas intencionalmente con propósitos bien determinados. No hay duda de que aquellos alfareros, que modelaron idolillos, vajillas y trípodes, en condiciones de vida primitivas, tuvieron la intuición de algunos conceptos estéticos. Pero es cierto también que las Artes Plásticas postcolombinas, en esta parte del continente americano, fueron consecuencia de la cultura occidental sin que se advierta en su expresión ninguna participación directa del indio. Será tan sólo a través de nuestro mestizaje étnico cuando, mucho tiempo después, tendrá intervención en ellas, pero sin casi ningún aporte de influencias autóctonas americanas.

NOTAS - CAPITULO II

1. Cruxent-Rouse, *Arqueología*.

2. Entre otros, pueden consultarse los trabajos del doctor Miguel Acosta Saignes, profesor de la Universidad Central de Venezuela, reseñados en *Serie Bibliográfica* - 1. *Miguel Acosta Saignes*, folleto publicado por la Escuela de Biblioteconomía y Archivos de la Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 1963. Otro investigador que pertenece al mismo centro docente, el doctor Federico Brito Figueroa, ha estudiado recientemente, en diversas monografías, las comunidades venezolanas indígenas de los períodos precolombino y colonial; véase, por ejemplo, *Formación e integración de la población venezolana*, en "Revista de Historia", Nº 2, Caracas, junio de 1960, páginas 25-67.

3. Sobre petroglifos en Venezuela pueden consultarse, entre otros: Oramas, *Prehistoria*; Calderón, *Petroglifos*; Padilla, *De los petroglifos*, y especialmente Tavera Acosta, *Los petroglifos*, con introducción y nota sobre bibliografía del tema por Miguel Acosta Saignes.

III
EL DESCUBRIMIENTO Y CUBAGUA

LOS PRIMEROS indicios de pintura occidental en Venezuela se revelan, y es caso insólito, casi en el propio instante del Descubrimiento. En la nómina de la tripulación del primer viaje de Alonso de Ojeda, que salió de Cádiz en mayo de 1499, en el cual le acompañaban el cosmógrafo Juan de la Cosa y el florentino Amerigo Vespucci, figuraba un tal Juan Pintor[1], seguramente nombrado por su oficio, que acaso fuera ayudante del primer cartógrafo. Esta referencia, simplemente de orden casual y anecdótico, resulta la primerísima mención que se encuentra en los documentos consultados, de un posible pintor, que acaso delineó las primeras imágenes de las nuevas riberas[2].

Por la travesía de Castilla del Oro, de la Costa de Perlas, entraba el conquistador, deteniéndose instantes apenas en algunos puntos que llamaron su atención. Uno de esos puntos en especial avivó su curiosidad y su codicia. Era Isla Rica.

Allá se detuvo más tiempo. Y recogió "margaritas". La isla era denominada por los aborígenes: Coagua. En su transcripción fonética, los españoles la castellanizaron, llamándola: Cubagua. Los habitantes actuales, a pesar de todo, la siguen nombrando de la misma forma como lo hacían a la llegada de Ojeda. Es por cierto la historia de esa "Costa de Perlas" —como la bautizó Juan de la Cosa en su célebre mapa de 1499—, y especialmente la historia de esa pequeña Coagua o Cubagua, un breve anticipo de lo que sería, siglos después, la historia colonial de Venezuela.

La brillante y rápida evolución —tan efímera, por otra parte— de la población hispana establecida en esa mínima isla, constituye algo extraordinario, que debe ser estudiado aparte del desarrollo general histórico de la Provincia de Venezuela. Cubagua es isla, y aislada fue su historia en dimensión de tiempo y sentido geográfico. No se pueden ni deben tratar los sucesos del breve período de su florecimiento, en el conjunto general de estos relatos, pues representan el caso excepcional de un cuerpo que nació, vivió y desapareció totalmente en un lapso no mayor de treinta años. Luego, pasarían los siglos indiferentes sobre ella, sepultando sus ruinas. Hoy han vuelto a surgir, para recordarnos sus fábulas y sus hazañas, sin continuidad alguna con la ilación histórica de la

Provincia. Por consiguiente, aislada en este relato, ha de estar también la Isla de las Perlas.

Los primeros españoles que se instalaron en las primitivas rancherías indígenas han debido llegar poco tiempo después de la primera década del siglo XVI. La fecha es aún imprecisa. En cambio, se sabe que los monjes franciscanos habían arribado a las costas de los Cumanagotos en 1515 y se trasladaron a Cubagua en ese mismo año[3], por lo cual es de presumirse que ya existían ahí factorías de tal prosperidad que les indujeron a establecerse de manera permanente. Fabulosa fue la riqueza que produjo aquella isla, y fabuloso también el significado que tuvo en la economía de la Metrópoli. En 1520 fueron descubiertos nuevos placeres, y la cosecha llegó a ser tan abundante, que durante algunos meses se recogieron hasta mil quinientos marcos de perlas, o sea dieciocho mil pesos, pues cada marco de perla equivalía a doce pesos[4]. Cubagua, para mediados de 1528, era un importante núcleo de población: 223 vecinos empadronados, que convivían con unos 700 indios[5]. Juan de Castellanos la describió como una colmena en extremo industriosa, alegre, rica y cruel. Para hacerse una idea más precisa de su fisonomía es necesario recordar que "la explotación de las perlas llegó a tener, sobre todo en las aguas caribes que rodean a la isla de Margarita, mayor importancia que en la actualidad, incluso, alcanzando el valor de las que se transportaban a la Península algunos años cifras que casi igualaban a las de los metales nobles obtenidos en las tierras incaicas, en Castilla del Oro y en Nueva España"[6]. La importancia del "Mar de las Perlas" en cuanto a la economía española se encuentra reflejada en el hecho de que hasta 1530 habían percibido las cajas reales anualmente alrededor de 800.000 duros[7]. Júzguense las consecuencias del impacto que ese torrente de riquezas debió ejercer sobre las actividades mercantiles de centros tan importantes como Sevilla, Toledo, Amberes y Génova. Téngase igualmente en cuenta que en este mismo período, cuando la producción de todas las minas de América no sobrepasaba unos dos millones de duros, la sola isla de Coche dio en 1527 la enorme suma de 373 kilos de perlas por mes[8].

El ritmo de vida y el aspecto de la Nueva Ciudad de Cádiz —que así se llamaba ya la fundada en Cubagua— han debido sentir la fuerza de aquel bienestar económico. Lejos habían quedado entonces las enramadas primitivas de los primeros españoles. Alrededor de 1523 empezó la prosperidad. Se fundó la "iglesia muy bien labrada"; las casas eran de cal y canto; un hidalgo natural de Soria, Pedro de Barrionuevo, fue el primero que "comenzó a labrar casa de piedra". Los primeros reveses son rápidamente superados: si la iglesia se quema en 1528, pronto estará de nuevo en pie. En ese mismo año se le da a la población el nombre de la Nueva Ciudad de Cádiz. Los corsarios franceses la atacan en 1529, pero son vencidos. No se sabe si el terremoto de 1530

afectó directamente la isla. En todo caso, para 1531 cuenta con más de mil habitantes, número superior al de cualquier población fundada en Venezuela en todo el siglo XVI[9]. A las tórridas playas acudían rudos y ávidos mercaderes, buscadores de rápida fortuna. También venían alarifes y canteros, carpinteros, sastres y zapateros. Artesanos deseosos de ganar su "saquillo de margaritas" [10]. En aquel abigarrado grupo resalta la figura un tanto flamenca del que fue más tarde mariscal y veinticuatro de Sevilla, Diego Caballero, a quien el poeta Juan de Castellanos recuerda en sus *Elegías* [11]. Su retrato, pintado por Pedro de Campaña, en el retablo de la Purificación de la Catedral de Sevilla[12], tiene una especial fascinación para nosotros los venezolanos, pues allí está el rostro del que fuera Contador de la isla Española; contratante y mercader de muchas canoas de indios en Cubagua que, junto con Juan de la Barrera, Barrionuevo y el tesorero Castellanos, "ahí hicieron casas suntuosas" y cosecharon fortunas y honores. Por cierto que la calle que daba "a la marina" en la cual moraba Juan de Castellanos, según él mismo lo precisa, tenía algo más de quinientas varas. Sobre el mismo frente estaba la pequeña iglesia de Santiago —el primer nombre castellano que tuvo la población—, iglesia que en 1528 fue consumida por el fuego[13], y aún para 1532 seguía inconclusa, "porque a cabsa de no tener fábrica ni otra renta alguna hasta agora no seavía acabado de hazer" [14]. En 1537 se resolvió concluir el monasterio de franciscanos que ya había sido comenzado[15] y era regentado hacia 1534 por Fray Esteban de Aurelia, guardián de la orden[16]. Entre los muchos mercaderes establecidos, se sabe de uno, Francisco de Lerma —más tarde veedor interino de Cubagua—, que en 1532 escribía a su padre en Sevilla: "suplico a vuestra merced me mande enbiar vn rretablo pequeño de Nuestra Señora, el más devoto que se hallare para tener en mi cámara, y enbíeme vuestra merced a decir lo que costare que yo lo pagaré" [17]. Unos años antes, en 1529, en el cargamento de un galeón despachado por Piccolomini y Lampiñán con destino a Cubagua, figuraban "12 retablicos" [18]. En el inventario de bienes de Pedro de Barrionuevo, el hidalgo soriano que, como se ha visto, fue el primero en labrar casa de piedra, figuraba "una imagen de Nuestra Señora" [19].

Cubagua, es evidente, llamaba la atención del mundo por su riqueza. La descripción que de ella hace Castellanos puede ser considerada justa y fehaciente. Nuevos estudios tienden a demostrar que una severa reglamentación industrial y comercial existía entre aquellos habitantes, y a medida que las investigaciones sistemáticas avancen se tendrá una idea más real y científica de la breve e intensa vida de tan fabuloso emporio. Hoy casi nada queda de aquel bienestar; de las ruinas se han extraído botijuelas —una oculta, todavía llena de perlas—, tazones, platos de origen sevillano y algunos fragmentos de azulejos de procedencia trianera, hallados entre los abatidos muros de la población[20].

La riqueza de Cubagua trascendió indudablemente hasta las más variadas actividades de aquel tiempo. Tuvo influencia en la indumentaria y en los adornos de las damas y de los caballeros de las cortes europeas. Cuántas perlas de aquéllas no tendrían los trajes de las princesas que pintaron Pantoja de la Cruz y Holbein. Cuántas perlas de aquellos placeres no lucirían los *mignons* de Enrique II. Las cabelleras amelcochadas de las figuras de Botticelli. Perlas que en su gran mayoría provendrían de las costas americanas recién descubiertas.

I - Anónimo
Perfil de un rostro (Cubagua)
Colección Alfredo Boulton, Caracas.



Pero la pequeña isla no fue solamente responsable de las variaciones de la moda, sino que tuvo asimismo influencia en otras esferas. La interpretación pictórica característica de las cuatro partes del mundo estaba concebida de la siguiente manera: "Europa con corona traje despaña, asia turbante como turca, africa en la cabeça un sol y arillos en las narices, américa las plumas en la cabeça y sarta de perlas" [21]. Pues bien, la sarta de perlas que se menciona en esta primera descripción simbológica de América, recién descubierto el Nuevo Mundo, figura justamente ahí, debido a la fabulosa riqueza de la árida isla venezolana, que fue durante las primeras décadas de la Conquista sinónimo de opulencia. Cubagua dejó, por lo tanto, su huella en la iconografía del Mundo.

La primera muestra hasta hoy conocida de las Artes Plásticas, realizada en Venezuela durante el periodo colonial, fue encontrada precisamente (en el curso de los trabajos de excavación que dirigió el profesor J. M. Cruxent) entre los escombros del Monasterio de San Francisco de la isla de Cubagua [I]. Es un fragmento de dibujo, trazado sobre un paño de muro de argamasa finamente encalado. Hecho muy a la ligera con grafito delgado, representa la parte central del PERFIL DE UN ROSTRO —ojo y nariz— dibujado con tanta ingenuidad, candor y destreza, que verdaderamente conmueve el ánimo, y aún mayor emoción se alcanza, si se reflexiona sobre lo apuntado más arriba: que ese muy ligero trazo es la más antigua manifestación plástica de origen occidental, encontrada hasta ahora en Venezuela, hecha por quién sabe quién. Acaso por algún fraile pintor, compañero de Fray Esteban, para adornar los muros del Santuario. Las líneas dibujadas en ese pedazo de encalado personifican, sin duda alguna, la más lejana mirada que conoce la pintura en Venezuela. Primera mirada que extendió su visión hasta percibir la serranía del Turimiquire en Costa Firme, en el Continente Americano.

También se aprecian todavía en los derruidos zócalos de la Iglesia de Santiago algunos rasgos rosas, ocres y amarillos, de tierras y óxidos de hierro sacados de nuestras costas. Acaso sería el autor de esos dibujos amigo del infeliz cantero Maestre Lorenzo, quien se hallaba en la isla en 1532 y posiblemente desde algunos años antes[22], y a quien el alcalde Pedro Herrera "le hizo facer, que hera cantero, la cerca de la cárcel e la portada con unas armas reales que labró en una piedra, la cual obra costó muchos dineros e no se acabó" [23]. Hoy quedan aún muestras de artesanía del desdichado Lorenzo: las armas reales, unas gárgolas, los emblemas de Fernando e Isabel y dos escudos de la Orden Franciscana. Piezas estas últimas que bien pudo tallar él, o un colega suyo, de nombre Martín de Gareca[24]. Escasos pero valiosos testimonios[25]. Son las únicas pruebas tangibles, varias veces centenarias, que en el campo de las artes nos ha legado el primer asentamiento español en Venezuela. Los primeros ges-

tos de nuestra cultura artística. Las primeras palabras balbuceadas entre las playas cálidas, la verde retama y el nacarado resplandor de las perlas. En 1541, ya agotados los ostiales, fue devastada la isla por fuerzas telúricas. Los hombres ya lo habían hecho anteriormente con los placeres.

NOTAS - CAPITULO III

1. Morón, *Orígenes*, p. 75.

2. Aun cuando el hecho no tenga forzosamente que estar relacionado con este Juan Pintor, debe señalarse que más tarde hubo en Cubagua personas aptas para aquel cometido, como lo prueba la siguiente carta del licenciado Castañeda al Rey, fechada en Santo Domingo a 22 de julio de 1539, pero que se refiere a sucesos de años precedentes: "Vuestra magestad por su probisión Real envió a mandar al Cabildo de Cubagua que hiciesen pintar la costa de un paño para se la enviar a su Real Consejo. Yo, en cumplimiento de lo mandado por V. M., con el Cabildo de

aquella ciudad hize hazer la pintura, la qual se hizo desde el golfo de Paria fasta pasada Cartagena por dos pilotos por sus cartas y por cinco o seis personas fededinas que abrán andado aquella costa, y está bien fecha la pintura la qual enbié a esta Real Alcaldía para que la biesen y biesen como Gerónimo de Ortal los traya engañados en dezir que Neberi es que su gobernación, y como Neberí está setenta leguas de su gobernación ques el golfo de Paria, e agora e pedido la pintura a esta Real Alcaldía para llevalla a V. M. y no me la an querido dar. Suplico a V. M. mande se me dé para que yo la lleve al Real Consejo de V. M." (AGI, Santo Domingo, leg. 49, ramo 4, nº 76).

3. Canedo, *Primeros intentos de evangelización*, p. 13 y sgs.

4. AGI, Justicia, leg. 710.

5. *Cedulario Cubagua*, I, p. xxx.

6. Luengo Muñoz, *Inventos*, p. 42.

7. Arcila, *Economía*, pp. 128, 129.

8. Arcila, *Economía*, p. 129.

9. Morón, *Orígenes*, p. 150.

10. Otte, *Los Urrutia*.

11. Castellanos, *Elegías*, p. 143 (Elegía XIII, Canto Primero).

12. Angulo Iñiguez, *Pedro de Campaña*, p. 23.

13. Morón, *Orígenes*, p. 150.

14. *Cedulario Cubagua*, I, p. 210.

15. Canedo, *Primeros intentos*, p. 12 y sgs.

16. Canedo, *Primeros intentos*, p. 14.

17. AGI, Justicia, leg. 710.

18. Dato facilitado al autor por el doctor Enrique Otte, en carta de 20 de agosto de 1962.

19. AGI, Justicia, leg. 53.

20. Boulton, *La Margarita*, p. 35.

21. García Chico, *Arte en Castilla*, tomo 3º, vol. II, p. 50.

22. El escudo ha debido ser tallado entre 1528 y 1533, año este último en que el Juez de Residencia, licenciado Francisco de Prado, llegó a la isla. En el juicio que se siguió a Herrera se menciona al maestre Lorenzo, y a su esposa, la "manceba" del alcalde. Dice así uno de los cargos que se le hicieron a éste: "Ytem se le hace cargo que siendo el susodicho Juez de Residencia alcalde en esta ysla, tenía públicamente por manceba (en blanco) muger casada, el marido de la cual estaba presente en esta cibdad e es ya fallecido, por cuyo respeto él le ayudaba e faborecía en todas las cosas que él podía aunque fuesen contra justicia e en perjuicio de terzera persona, especialmente siendo como era cantero sin aver necesidad le hizo que labrase y esculpiese en una piedra las armas reales de su magestad a fin de lo tener en esta ysla porque se quería yr y llevar a la dicha muger a causa de seguir su mal propósito con ella y no porque la dicha piedra e armas por el presente obiese necesidad, porque no la avido, porque nunca obo ni ay dispusicion ni casa para donde sean menester las dichas armas, por lo qual así hacer (?), aliende del delito que él cometió, dio mal exemplo e osadía a otros que como él le viesen estar en el dicho pecado procurarían como procuraron, en caso que estobiesen amancebados de no se apartar viendo que la persona que los avía de castigar estaba enbuelto p...mente e en horror e delito que ellos avian de ser castigados". (AGI, Santo Domingo, leg. 183. Cuaderno de 24 folios rotulado: "Los cargos que se pusieron en la residencia contra los oficiales de Cubagua que van para ante el Consejo de las Indias". Según consta en carta de 1 de febrero de 1533, que está en el mismo legajo, el licenciado Prado llegó a Cubagua el día de Reyes de 1533.)

23. AGI, Justicia, leg. 53, fº 96 vº.

24. AGI, Justicia, leg. 53, fº 877.

25. Que los escudos y gárgolas descubiertos en Cubagua fueron labrados en estas regiones de América, y no traídos ya hechos de España o de las islas Canarias, lo demuestra un pormenorizado informe técnico que agradecemos al doctor Amós Salvador, geólogo al servicio de la Creole Petroleum Corporation en Maracaibo. El doctor Salvador estudió al microscopio pequeñas muestras de roca procedentes de las gárgolas y los escudos cubagüenses, las comparó con otra muestra de una lápida colonial localizada en un estanque de la salina de Araya, y llegó a la conclusión de que el material en que estaban labradas todas esas piezas era básicamente idéntico. Reproducimos la parte final del mencionado informe: "La caliza arenosa de que se componen los fragmentos estudiados es idéntica a las rocas de este tipo que se encuentran en las formaciones Cubagua y Cumaná (Mioceno-Plioceno) que se conocen en la parte este de la cuenca de Cariaco (cercanías de Cumaná, parte occidental de la península de Araya, Isla de Cubagua y Margarita). La roca parece ser exactamente la misma que se utilizó alrededor de 1660 para la construcción del Castillo de Araya. Las canteras de donde se extrajo la roca para construir este castillo pueden verse aún a lo largo de la punta sur-occidental de la península de Araya, entre el castillo y Punta de Arenas al sur. Es lógico suponer que en la construcción de edificios en Cubagua se usara la misma piedra que se utilizó para la construcción del Castillo de Araya. Como, que nosotros tengamos noticias, no se conoce la existencia de canteras de tiempos de la colonia en Cubagua, lo más probable es que el material de construcción para las edificaciones de Cubagua también provino de las canteras de Araya. Por lo demás, es absurdo suponer que los españoles del siglo XVII [sic] utilizaran el espacio harto limitado en sus pequeñas embarcaciones para traer de otra parte, particularmente de España, piedra de construcción de una calidad tan inferior como la de las muestras estudiadas, y que además se podía conseguir localmente a tan poca distancia de los principales centros de colonización" (Comunicación del doctor Amós Salvador al autor, fechada a 23 de junio de 1961).

IV
LA CONQUISTA

CON EL CONQUISTADOR vino también a Venezuela la imagen sagrada. La efigie del Señor, el Crucificado, la Virgen, los santos en sus diversas advocaciones. Tallados en madera o en marfil, pintados sobre pequeñas tablas, o aun en lienzos cuidadosamente enrollados. Los crucifijos, seguramente numerosos; tablas y lienzos, en cambio, posiblemente escasos. La religión católica fue parte integrante del ser español, de su vida, sus pensamientos y actos.

Casi al concluir la tercera década del siglo XVI, cuando se inicia en el occidente venezolano la colonización de Tierra Firme —lejos del efímero emporio perlero de Cubagua—, Europa se debate dentro del impulso vital renacentista, en la honda crisis espiritual de la Reforma, que para España habrá de significar la afirmación más rígida de la fe tradicional, aunque enriquecida luego con la incorporación de los nuevos matices artísticos, sociales y filosóficos de la Contrarreforma. Paralelo al ansia de riqueza material, fue también la conquista empresa de carácter espiritual muy bien definido. La conversión de nuevas almas al cristianismo fue objetivo claramente perseguido. Casi al mismo tiempo que las espadas, las ballestas, los arcabuces, las cotas de malla y la codicia, llegaron a las costas recién descubiertas los primeros religiosos —franciscanos y dominicos— que traían una nueva fe a los aborígenes y algunos objetos para el culto. Entre ellos, sin duda, pinturas, aunque pocas. Como luego se dirá, los dominicos llevaron a las costas de Cumaná obras de escultura de afamados artistas españoles.

Los penosos comienzos, que durarían más de siglo y medio, fueron tiempos poco propicios para el ejercicio de faenas culturales en tierras venezolanas. Someter a los naturales fue empresa dura y cruenta, por la dificultad de dominar pequeñas parcialidades dispersas en vastas extensiones territoriales, a diferencia de otros lugares en América donde éstas se hallaban concentradas en grandes núcleos urbanos que, una vez conquistados, aseguraban la rápida pacificación del territorio.

Para entender la dificultad de rastrear la huella de la pintura europea en el curso de nuestro siglo XVI, es preciso conocer algunas razones especiales de

orden religioso, geográfico, demográfico y político que imperaron en aquel medio. Coro fue fundada en 1527; El Tocuyo, en 1545, y Barquisimeto, siete años después. Nuestra Señora de la Concepción de Borburata estaba en pie para 1548; Valencia, en 1555, y Francisco Fajardo, el más notable de los primeros mestizos de nuestra raza, fundó El Collado en 1560. Algunos creen que Caracas lo fue el 25 de julio de 1567. La Provincia de Venezuela tenía, en 1562, siete pueblos de españoles, que entre todos sumaban 160 cabezas de familia[1]. Fray Francisco Montesinos, en 1562, funda Nueva Córdoba[2]. Maracaibo lo fue en 1569 por Alonso Pacheco[3]. Coro estuvo a la cabeza de la Provincia y su primer Obispo y Gobernador fue Rodrigo de Bastidas. Le sucedió el Obispo Jerónimo Ballesteros. Cada nuevo pueblo, cada nuevo caserío, cada iglesia, ermita y convento, fue como un pequeño pulso de vida que agitaba la faz de la tierra hasta alcanzar un más amplio sentido espacial que dio verdadera forma a nuestra vida colonial. Venezuela fue cobrando cuerpo entre dificultades y penurias.

El siglo XVI tiene características políticas muy bien delineadas. Todo estuvo concentrado en la áspera empresa de conquistar los naturales. La precaria y agitada existencia de aquellos incipientes núcleos humanos, en lucha con la naturaleza y con el aborigen, excluía toda posibilidad, en el orden civil, del fecundo ocio creador que favorece la delectación estética, y el florecimiento de la obra de arte. Tan sólo como reflejo de las creencias muy hondamente arraigadas en el conquistador hispano, o como instrumento de proselitismo religioso hacia el indígena, asoman en pequeño grado y de manera indirecta los valores de la pintura. En ese período de nuestro pasado, el objetivo básico fue la posesión física del territorio y el sometimiento de sus primitivos habitantes, sin dar cabida a cualquiera otra actividad que no tendiese al logro de aquella meta primordial; no eran días de ejercer en calma, con sosegado y asiduo ritmo, alguna labor de carácter estético. Todo acto de posible significado artístico se halló entonces supeditado a las especiales circunstancias vigentes.

Sorpresa causa saber que en Cubagua hubo lectores para los *Morales* de San Gregorio, la *vita christi* del cartujano, para *Espejos de Caballería*, para Lucio Apuleyo, para Erasmo, Esopo y hasta para las novelas de Bocaccio[4].

Para fijar fecha verdadera a la plena iniciación del movimiento plástico en Venezuela, débese esperar hasta mediados del siglo XVII, cuando se produce la consolidación de la empresa colonizadora. Es de recordar que aun durante las primeras décadas de esa centuria, en varias regiones de Venezuela presentaban todavía los indígenas seria resistencia, como ocurría, por ejemplo, en el sector centro-occidental del país, en los territorios de Valencia, Barquisimeto, Maracaibo y Trujillo. En las zonas orientales la lucha se prolongó aun mayor tiempo extendiéndose hasta 1650. No poco contribuyó a agravar aquel estado de zozobra el hecho de que las costas del Caribe se viesen continuamente asaltadas

por piratas extranjeros: franceses, holandeses e ingleses. Eso trajo como consecuencia que el sosiego y la prosperidad de muchas aldeas sólo pudo lograrse cuando pasó ese largo proceso de consolidación, que abarcó desde el Descubrimiento hasta el dominio efectivo de la tierra. Fue, por lo tanto, al culminar la casi completa pacificación y asentamiento de la empresa conquistadora cuando la pintura pudo iniciarse en Venezuela con limitadas producciones destinadas, en su gran mayoría, a satisfacer los menesteres y requerimientos de los templos. Sometido a factores políticos, sociales y religiosos, y supeditado a su curso y a su ritmo, se cumplió el lento y demorado asentamiento del europeo en nuestro suelo. Durante el largo proceso, la pintura estuvo representada en nuestro medio, a lo menos hasta las décadas iniciales del siglo XVII, por las obras de carácter religioso —escasas, sin duda— que consigo trajeron, o que a España encomendaron, clérigos y devotos pobladores.

NOTAS - CAPITULO IV

1. Núñez, *Fundación de Caracas*, pp. 244-245.
2. Martínez Mendoza, *Nueva Córdoba*.
3. Nectario María, *Orígenes de Maracaibo*, p. 275.
4. *Cedulario Cubagua*, I, p. XXX.

V
LA RELIGION

ASI, PUEDE AFIRMARSE que las Artes Plásticas europeas se establecieron en estas tierras como consecuencia de la catequización cristiana[1]. La religión católica fue su gran impulsora y en íntima asociación convivieron por más de tres siglos. A causa de la dureza del medio físico, se vieron obligadas casi a florecer en sentido heroico. Fueron naciendo donde las circunstancias del culto las requerían; donde su presencia, por razones catequísticas, fuera más solicitada. Que no por el mero deleite intelectual y estético de la propia obra de arte. La pintura fue la primera expresión de contenido artístico que se manifestó y extendió en nuestro medio. El gran gesto lineal de la señal de la Cruz, que está expresado en la bendición cristiana, fue el primer esbozo de apreciación estética que penetró a mano del conquistador. La Cruz llegó con el español, que la trajo a cuestas de su fe. Junto con las barbas rubias, los ojos azules, las chispas y el pestilente humo. Dentro de su equipaje humano y su conciencia. Llegó como parte integrante de su vivir. Como si hubiese sido la manta, el pan, el vino y la hembra. Fue también, junto a esos otros atributos y por encima de todos ellos, la suprema finalidad espiritual de sus vidas. Difícil es comprender hoy su verdadera importancia.

En la Provincia de Venezuela, el Obispo Fray Pedro de Agreda instituyó en 1574[2] las primeras Constituciones Sinodales. Fray Antonio de Alcega, las segundas, en 1611. Diego de Baños y Sotomayor las amplió en 1687, a fin de regularizar los múltiples e intrincados problemas que iban surgiendo con el establecimiento y la implantación de la fe Católica en el territorio colocado bajo su égida espiritual. Estas diferentes Constituciones Sinodales fueron por demás parcas en lo que se refería a reglamentación de imágenes sagradas y difirieron de las de otros países americanos en las que sí se prescribían minuciosamente condiciones y reglas específicas sobre infinidad de detalles técnicos relacionados con la iconografía.

Nuestras Constituciones Sinodales se ajustaron más bien al espíritu artístico-religioso que imperaba en nuestro medio y no tuvieron que traspasar esos límites. Las autoridades eclesiásticas, con criterio elástico, modificaban los reglamentos e instituían nuevas disposiciones para amoldarlas a las circuns-

tancias del momento. Una de ellas estipulaba, con precisión especial, que en las poblaciones del interior del país, en los repartimientos donde no existiesen iglesias, era reglamentario adornar las capillas, ermitas u oratorios con imágenes y "en el altar donde hacer un retablo de la adoración de la Iglesia o del santo que pareciera al que se le repartiere"[3]. El sucesor de Alcega, Fray Juan de Bohórquez, desde Nueva Valencia del Rey, el 8 de febrero de 1618, ordenaba a los encomenderos "de fabricar iglesias en sus encomiendas, con sus puertas, altar, imágenes, campanas, etc., etc."[4], "todo lo cual consta ser así por el Sínodo celebrado en la ciudad de Santiago de León por los señores don fray Antonio de Alcega y el capitán Sancho de Alquiza en virtud de cédulas reales que para ello tuvieron"[5].

En la ocasión de ser fundada una ciudad, el conquistador poblador determinaba el lugar que debía ocupar, señalaba sitios para la Iglesia, la Plaza Mayor, las Casas de Gobierno, adjudicaba los solares a los vecinos, y acto seguido invocaba a un nombre del santoral para que ejerciera su protección con sus poderes milagrosos. Pronta fue, por lo tanto, la necesidad de representar plásticamente al santo patrono. Se hizo preciso buscar artesanos que supiesen reproducir, con más o menos destreza, la figura del elegido. Cabe pensar que esto haya suscitado la iniciación de nuestra artesanía entre aquellos rudos y asombrados guerreros, pero lo cierto es que hasta ahora no se conoce ningún dato concreto en tal sentido procedente del siglo XVI, y sí, en cambio, se sabe —como se verá en seguida— que se encargaron imágenes a la Península.

La imaginería religiosa fue, por lo tanto, un complemento de orden social que respondía a una forma de cultura. En igual sentido, respondía a una función determinada de carácter personal. También servía, y por lo que adquirió mayor divulgación, de amparo y fuente de fortaleza para el ánimo del hombre. A sus santos, patronos y advocaciones sabemos que dirigían sus ruegos Colón, Diego de Losada, Garci González de Silva y Simón de Bolívar "el Viejo". Invocaban a veces a la Madre de Dios o a Santiago para sentirse animosos y seguros de vencer a los aborígenes y someterlos a la fe redentora de todos los males. La imagen sagrada fue, por lo tanto, aquí —como lo venía siendo en Europa desde siglos antes— no solamente fuente de inspiración sagrada, sino también fuerte escudo protector y arma eficaz de conquista.

Era usual invocar los poderes milagrosos de las más resaltantes figuras del cielo en ocasiones de emergencia o al ocurrir sequías, epidemias o plagas. Nuestra historia está llena de esos ejemplos. Se recordará que la primera advocación que tuvo Caracas fue la de San Sebastián. La instituyó el propio Diego de Losada para preservarse de las flechas de los indios de Nirgua, recordando las saetas del romano Diocleciano. En otra ocasión, en 1574, "padeciendo la

ciudad una cruel plaga de langostas"[6], fue escogido San Mauricio. La designación de San Jorge resultó un tanto del azar y de las circunstancias, pues con motivo de una invasión de gusanos "que comen los trigos semillas, de que redunda gran daño por ser como es grande la plaga", se reunieron en su acostumbrado cabildo los alcaldes y regidores caraqueños, quienes acordaron en junio de 1594 "que, para que la dicha plaga sese será negosio conbiniente tomar santo por abogado y para ello se eche suertes; y para las dichas suertes se comunicó con el padre bicario Bartolomé de la Canal, y se acordó se diga una misa al Espíritu Santo y, dicha se echen las dichas suertes y el santo que saliese lo botan y toman por abogado"[7]. En esa forma, bastante peculiar, aunque usual entonces para resolver asunto tan grave, "se echaron las dichas suertes y salió por ellas el bienaventurado San Jorge; y así en ese cabildo, unánimes y conformes, todos juntos, por sí y en nombre de esta república y vecinos della e los que adelante fueren resebían e resibieron, tomaban e tomaron al dicho bienaventurado San Jorge por abogado de la dicha plaga del gusano, para que mediante su yntersesion, Dios nuestro señor sea serbido de librarnos las sementeras del dicho gusano"[8].

En cabildo de 1592, presidido por el Gobernador Diego de Osorio, le fue encomendado a Hernando Sanz que trajese de los reinos de España, en su navío "San Benito", una imagen del Bienaventurado Santiago, patrono de la ciudad, imagen que fuese de bulto, en gratificación de haber autorizado la ciudad a Sanz para traer un navío de registro, de dos que habían sido concedidos a la Provincia. En efecto, llegó la imagen de Santiago "puesta enzima de un cavallo con su espada y con su esclavina de oro y azul, de sinco cuartas de alto, y el dicho santo dorado en donde fuere necesario y más una bidriera para la bentana que estaba encima de la puerta del perdón de la Santa Iglesia de esta ciudad en la cual a de estar pintado el dicho señor santiago enzima de su cavallo, como se suele y acostumbra pintar en semejantes bidrieras, la cual bidriera deberá ser dorado en donde fuere menester"[9]. Al efecto, observaba con sobrada agudeza Monseñor Nicolás E. Navarro una circunstancia que es interesante destacar por la profunda significación que entraña: "Párese la atención y júzguese el rigor de los tiempos en el hecho de que los primeros abogados celestiales que Caracas tuvo fueron tres santos que blandieron heroicamente la espada: San Sebastián, San Mauricio y San Jorge, sin contar el armipotente Santiago, a cuya mágica invocación cerraba España con pujanza irresistible sin cuidarse del número de los enemigos"[10]. Observación que debería servir a muchos sociólogos y estudiosos del carácter y la condición especial de nuestro pueblo y de su historia.

Otras advocaciones fueron creándose a lo largo del siglo. Cuando no eran epidemias, eran ratas, taras o sequías. Y cuando "por obra humana" no se detenían, como fue el caso en 1662, se le encomendó a Manuel Felipe de

Tovar, contener el avance de la langosta que había empezado en Coro y estaba en Valencia. Para tal efecto se apresuraron todos "a aderezar la ermita de San Mauricio" para hacerle su fiesta votiva como abogado que había sido contra la langosta. Años antes, el Cabildo Municipal —20 de junio de 1638— había votado a Nuestra Señora de las Mercedes, para proteger las sementeras del rico cacao. Los dueños de las plantaciones aportaron entonces cuantiosas limosnas. Caracas ya había sido puesta bajo el amparo de la Limpia Concepción de la Virgen María. Una invasión de ratas fue la causa de ser tan frecuente encontrar en las pinacotecas de aquellos pobladores la imagen de San Nicolás de Tolentino. Su nombre fue inscrito, junto con el de cuarenta y nueve santos varones, en sendos papeles; y colocados éstos en una bolsa, "se sacó [uno] por mano de inocente", resultando favorecido por la suerte el santo agustino, eremita, predicador y taumaturgo. Aquello sucedía en el cabildo de 1662.

Advocaciones surgían de sucesos inesperados y sorprendentes. Por ejemplo, para el 5 de mayo de 1683, todavía no había llovido en Caracas, por lo que decidió el Cabildo traer la imagen de la Virgen de Copacabana, "que está en el Hospital de San Pablo, a la Catedral", con objeto de hacerle rogativas y procesión para que lloviese.

Información de mucho interés también se obtiene en estos procedimientos de fe. Por ellos se sabe de la salud de la tierra y de sus habitantes. A causa de que "en el Valle de Morón, Costa de la Mar", hubo epidemia de viruelas, se pidió poner guardias para que nadie saliese de Caracas, ni entrase en aquella zona y se hiciese un novenario a la Virgen del Rosario, en públicas fiestas en la Catedral. Esto acontecía en 1692.

Desde finales del siglo XVI, empezaron a establecerse en Caracas congregaciones religiosas. La primera, en 1575, fue la de los Franciscanos, que más tarde construyeron su iglesia y convento. Para 1608 los dominicos aún no habían concluido su monasterio de San Jacinto. En 1617, doña Juana Villela y su hija María fundaron el Convento de la Limpia Concepción. El Hospital de San Pablo tenía templo, así como el Hospicio de mujeres de Nuestra Señora de Caridad. El Convento de la Inmaculada Concepción de la Sagrada Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos, fue edificado originalmente en 1640 y dedicado a la Inmaculada, que además de brindar su protección a los regimientos del Rey, la daba también a las arboledas de cacao. Ya bastante avanzado el siglo XVII se construyó en 1673 el Colegio Seminario de Santa Rosa de Lima, por orden del Obispo Fray Antonio González de Acuña, en tiempo que era Gobernador el maestre de campo don Francisco Dávila Orejón Gastón, del hábito de Santiago. El Palacio Arzobispal fue adquirido del

capitán Luis de Bolívar en 7.000 pesos. La venta incluía una docena de sillas nuevas y 22 cuadros de lienzo[11]. A su llegada a Caracas, allá se alojó en 1684 el nuevo Obispo Diego de Baños y Sotomayor.

Síntoma de la escasez de buenos artesanos locales son los varios encargos, hechos a España, de imágenes y objetos religiosos, a lo largo de las primeras décadas de la vida del Cabildo secular. Con motivo de la construcción de una capilla en la iglesia parroquial, a la advocación de San Jorge, se hizo nueva petición en 1624, que ya se había hecho también en 1621, para que se "trajese de Castilla un retablo al óleo, pintado el dicho santo, para poner en dicho altar" [12]. Dos años después, en la reunión de los cabildantes del 3 de octubre de 1626, se daba cuenta de la llegada de la imagen y el ser sacada y llevada a la Santa Iglesia, con el inconveniente, sin embargo, de que en dicho templo no había más que dos altares particulares "que son el de la Capilla de Alferes Diego de los Ríos, y el otro de San Cosme, de Damián del Barrio", sin sitio alguno, por lo tanto, para San Jorge[13]. Se resolvió, luego de varias intervenciones, que se colocase la talla en el Convento de San Jacinto[14], desde donde muchos años después fue trasladada a la Santa Iglesia, a la capilla de su advocación. Larga historia la de este San Jorge, tan larga como poco estudiada, por lo que aún hoy se desconoce el origen de una imagen de bulto conservada en Catedral y que dicen algunos representa a San Jorge y otros a San Mauricio.

Pero no solamente en Caracas se notaba en ese tiempo la carencia de buenos artesanos. En diferentes lugares del interior de la Provincia se presentaba igual situación. Así, vemos cómo en 1589 se le encomienda al Procurador General de la Provincia de Venezuela, Simón de Bolívar, en ocasión de su viaje a la Corte, que solicite el envío de varios objetos para el culto[15]. Maracaibo y Carora, entre otras poblaciones, así lo piden.

En toda la amplia fisonomía geográfica de la Provincia comenzaron a surgir poblados, capillas, monasterios e iglesias. En esos comienzos se inicia la artesanía local, con toda la inmadurez y falta de perfeccionamiento que pueda pensarse, cumpliendo su función estrictamente religiosa, sin preocupación alguna de orden estético. Es frecuente encontrar en las relaciones de nuestros cronistas ciertas referencias sobre adornos y pinturas en aquellas primeras edificaciones, que vienen a demostrar que la penetración religiosa conllevaba la colaboración plástica dentro de sus requisitos básicos. Y fue justamente esa estrecha asociación de necesidades la causa de la propagación de la pintura.

Fecha importante en el relato de estos sucesos, es la de 1602, pues en ese año llega a Coro el "Maestro del Arte de Pintor, experto y bueno", Tomás de Cocar, con quien el Cabildo episcopal contrata la hechura de un cuadro de la patrona de la ciudad, Santa Ana. Interesante resulta ese documento por su carácter téc-

nico y por ser el más antiguo de esa índole hallado en Venezuela. Se trata del primer contrato de tipo laboral que se conoce relacionado con las actividades artísticas en nuestro país. Por esas dos razones su mérito es resaltante.

"En esta ciudad de Coro, cabeza de esta Gobernación de Venezuela de las Indias del Mar Océano, en dicho día, mes y año susodicho [7 de mayo de 1602]. Deán y Cabildo sede vacante, por ante mí el notario, que es a saber Don Francisco Ramírez, Tesorero por el Rey Nuestro Señor en esta Santa Iglesia Catedral, estando en su cabildo y ayuntamiento como lo ha y tiene de costumbre todas las veces que se ofrece y es necesario para proveer las cosas que cumplideras y convenientes al culto divino sean, y estando en el dicho ayuntamiento dijeron que a esta ciudad había venido Tomás de Cocar, Maestro del Arte de Pintor, experto y bueno, y diligente oficial, y que para el adorno y estofa de esta dicha Santa Iglesia convenía que se hiciese un retablo de Señora Santa Ana, que es de la advocación de esta dicha ciudad, el cual dicho Tomás de Cocar que presente estaba se concertó con el dicho Deán y Cabildo de hacer el dicho retablo de Santa Ana en esta manera: que dándole la dicha Iglesia el brin que fuese menester, se obligaba y obligó el dicho Tomás de Cocar de dar la imagen de Señora Santa Ana con las demás figuras de la Madre (de) Dios y su bendito Hijo, al modelo de una imagen que se le dió y San Pedro y San Pablo a los lados al óleo. El cual retablo ha de tener de caída cuatro varas y media, y de frente cuatro varas de medir, todo ello acabado en perfección, y más (además) matizar dos Cristos que tiene la dicha Santa Iglesia, con las demás perfecciones que se requieren a la dicha Santa Obra; por toda la cual dicha obra se le ha de dar por su trabajo y materiales cuarenta pesos de oro fino, con más una botija de vino, todo de los bienes de la fábrica de esta Santa Catedral"[16].

Aunque los archivos no registran la fecha en que el cuadro de Santa Ana fue concluido, se sabe, sin embargo, que para 1606 el Cabildo resolvió adquirir la madera destinada a hacer el marco. En 1608 fue colocada la imagen en la capilla mayor de la Catedral, en el retablo que habría de hacer Pedro de la Peña, maestro de carpintería, a quien se le había encargado previamente un modelo, el que después de ser juzgado conveniente resultó aprobado. "En la ciudad de Coro de la Gobernación de Venezuela, a los diez días del mes de octubre de mil y seiscientos y ocho años, los señores Deán y Cabildo, juntos y congregados en su cabildo y ayuntamiento como lo han de uso y costumbre para el remedio de lo que conviene al culto divino, bien y aumento de la fábrica de esta Santa Iglesia Catedral y otras cosas cumplideras a la dicha Santa Iglesia; y estando en el dicho su ayuntamiento se propuso en plática y unánimes y conforme mandaron llamar a Pedro de la Peña, maestro de carpintería, estante en esta dicha ciudad, el cual pareció, y habiéndole comunicado y pedido diese un rasguño y dibujo para poner el retablo de Señora Santa Ana

en la Capilla Mayor de esta Santa Iglesia, cuya advocación tiene, por estar sin marco. Y habiendo el dicho Pedro de la Peña exhibido en este capítulo el dicho rasguño y modelo como se ha de hacer, los dichos señores Deán y Cabildo, habiéndoles parecido bien la traza y modelo que exhibió, fueron de acuerdo que se hiciese; y así, en presencia de mí el infrascrito secretario se concertaron con el dicho Pedro de la Peña, maestro. En tal manera, que se obligó de hacer el dicho retablo conforme al modelo que tiene dado, dándole esta Santa Iglesia la madera que fuere necesario, y negros para aserrar la dicha madera, y un negro continuo hasta acabar el dicho retablo. El cual acabado de ensamblarse es obligado este Cabildo en nombre de esta Santa Iglesia de darle y pagarle por su trabajo ciento cincuenta pesos de plata corriente en esta forma: los cincuenta luego que empezare la dicha obra y los ciento restantes después de haber acabado el dicho ensamblaje, en harina y en lienzo de por mitad, el arroba de dicha harina a diez reales corrientes, y la vara de lienzo a cuatro reales vara; y si el dicho Peña fuere de esta ciudad a la de Santiago de León acabado de todo punto el dicho retablo de ensamblaje como está dicho, este Cabildo está obligado a darle libranza de dichos cien pesos de plata para que la persona en quien fue rematado el escusado de este presente año, o la persona en cuyo poder estuviere, los dé y pague conforme al remate del dicho escusado. Y otro sí se obligó el dicho Pedro de la Peña a que dándole este Cabildo aquí luego que acabe el retablo los colores que fueren necesarios, como son oro de dorar y azul, y los demás que conforme a la memoria que diere el dicho Pedro de la Peña diere para pintar el dicho retablo, lo pintará y pondrá en toda perfección, por lo cual y su trabajo se obliga este Cabildo a le dar y pagar treinta pesos de plata corriente y una botijuela de vino, con declaración que acabado de hacer el dicho retablo de ensamblaje, no dando este Cabildo los colores para lo poder pintar, no se le pueda impedir ni estorbar el dicho su viaje si lo hubiera de hacer. Aceptó, se obliga que dará el dicho retablo de yeso blanqueado, y cada uno por lo que le toca, así Deán y Cabildo como por la parte del dicho Pedro de la Peña, obligan los restos [sic, por *rentas?*] de esta fábrica, y el dicho Peña su persona e bienes"[17].

El 31 de diciembre de 1609 se solicitó a otro artista, el tercero de quien se tienen noticias, Juan Agustín Riera, pintor y escultor, para que "hiciese un monumento para el ornato de esta Santa Iglesia, de lienzo de algodón cubierto de yeso pintado de blanco y negro con todos los pasos de la Pasión para que sirva las Semanas Santas, por escusar los grandes gastos que en cada un año se hacían", y "para ello pareció presente Juan Agustín, escultor, y habiéndole tratado lo acordado por los dichos señores Deán y Cabildo, dijo que él se obligaba a hacer el dicho monumento y acabarlo de todo punto, de la manera que le fuere pedido por el Chantre don Francisco Ramírez, a quien el Cabildo lo comete. Ha de hacer el dicho monumento en esta manera: en cuadro, así de arriba como de abajo, de altor de media vara sobre page [sic, por *sobre-*

puje, o sobrepase?] de la capilla del alto [sic, por *arco?*] toral, y de caída que venga a besar con el suelo, y de anchor todo lo que dice el arco toral, el cual ha de dividir en tres paños que se entiende el de arriba y las dos caídas a los lados, dejando una portada del anchor y altor que fuere menester. En el paño de arriba ha de ir el Descendimiento, en que vaya la Cruz con la figura del Cristo y las dos figuras de Diquidemos [sic, por *Nicodemus?*] y Avarymatías [sic, por *José de Arimatea?*] y a los lados en pie Nuestra Señora y San Juan Evangelista, y en las caídas de los lados de la portada, en la una caída el prendimiento, y en la otra caída el paso cuando llevaba la Cruz a cuestas, con todo el acompañamiento que requiere el paso, así del prendimiento como cuando llevaba la Cruz con sus pilares que hagan obra a los pasos ya dichos; asimismo ha de llevar una cama que se entiende un cielo y dos cortinas a los lados de largor y anchor de la portada, y se entiende que se viene a rematar a la última grada, que es ras con ras de las barandillas del evangelio y epístola; en la caída ha de llevar pintado la Soledad de María Santísima con las dos Marías, y en la otra caída el paso cuando estuvo amarrado a la calumna, azotándolo con sus judíos. El cielo ha de ser de colores, el dibujo a la voluntad del dicho Juan Agustín; todo el dicho monumento ha de ser de lienzo de algodón enyesado y engrudado por una donde han de ir las figuras que quede(n) en punto que no se rajen ni quiebren, las figuras que se puedan doblar y arrollar para poderlo guardar, y el matiz de las dichas tintas que quede, las figuras al temple, así lo prieto como lo blanco, lo cual el dicho Juan Agustín se obliga de hacer el dicho monumento con las condiciones dichas, devoto, bien acabado para la Semana Santa, por precio y cuantía de setenta pesos de oro, la mitad en lienzo y la otra mitad en oro o su valor en reales, con que se le dé un negro, ollas y lo necesario para el engrudo, y el yeso que fuere necesario, y casa para en que trabaje, y este dicho Cabildo se obliga en nombre de esta Santa Iglesia a la dicha paga, acabada que sea la dicha obra, y si alguna cosa hubiere menester le acuda el dicho mayordomo. Con que el lienzo que se le diera sean cinco varas a el peso, y los firmamos juntamente con el dicho Juan Agustín. Asimismo parecio presente Francisco Ruiz, mayordomo, digo mandador de los negros y dijo que él está enfermo y no puede escribir el dicho oficio, que le diesen por excusado"[18].

Estas imágenes de Tomás de Cocar, Juan Agustín Riera y Pedro de la Peña son las primeras pinturas de que se tiene conocimiento que se hicieron en la propia Provincia, destinadas al uso de la iglesia principal de la diócesis, como era la de Coro para aquel entonces. Los minuciosos contratos pasados para su ejecución nos revelan la existencia de nuestros tres primeros pintores. Son apenas tres nombres: Tomás de Cocar, "Maestro del Arte de Pintor experto y bueno"; Juan Agustín Riera, escultor y pintor, activo todavía en 1623 en Coro; y Pedro de la Peña, carpintero, retablista, dorador y pintor. Tres nom-

bres que vuelven a cobrar vida después de trescientos cincuenta años de silencio. Han sido rescatados del olvido, pero no así sus obras. Obras que tal vez perecieron en 1659, cuando Coro fue saqueado y quemado por el pirata inglés Cristóbal Mings.

La sede religiosa de Venezuela fue traslada en 1636 de Coro a Caracas, pues este pequeño caserío ya había logrado cierta importancia económica debido a la bondad de sus tierras y a su favorable clima.

NOTAS - CAPITULO V

1. Sobre el valor evangelizador de la pintura, Edith A. Wright, en un estudio titulado *Two copies of the Biblia Pauperum* (una Biblia medieval, primero manuscrita y después impresa en madera en Holanda, con ilustraciones, hacia 1460), escribe: (traducción): "Por otra parte, la enseñanza de la Religión a los laicos por medio de pinturas era una política establecida por la Iglesia medieval. El Papa Gregorio Magno (muerto en 604) escribió que en los templos debían exhibirse cuadros, a fin de que los analfabetos estuvieran en condiciones de leer en los muros lo que no podían leer en los libros. Es de recordar la plegaria que Villon escribió por su madre: «Soy mujer pobrecita y anciana / que nada sabe; nunca leí una letra. / En el Monasterio de mi parroquia / veo un Paraíso pintado, con arpas y laudes / y un infierno donde hierven los condenados; / El uno me da miedo, el otro alegría». Los vitrales tenían un objeto similar, así como la dramatización de escenas bíblicas en los autos sacramentales". Véase: Wright, *Two copies*, pág. 4. Se puede pensar que, sobre todo en los pueblos de indios, los cuadros religiosos en las iglesias desempeñaban un papel parecido durante la época colonial.
2. Canedo, *The coming of the Franciscans*, p. 386.
3. AAC. Papeles del Obispo Bohórquez. Legajo "Visitas".
4. AAC. id., id.
5. AAC. id., id.
6. Oviedo, *Historia*, p. 429.
7. *Actas Cabildo Municipal*, I, p. 374.
8. Id., íd., p. 376.
9. Id., íd., p. 194.
10. Navarro, *La Catedral*, p. 145.
11. *Actas Cabildo Eclesiástico*, Libro V, fº 114 vº.
12. *Actas Cabildo Municipal*, V, p. 297.
13. Id., id., VI, pp. 140, 163.
14. AAC. Sección Conventos, 1600-1630.
15. *Actas Cabildo Municipal*, I, pp. 118 y sgs.
16. *Actas Cabildo Eclesiástico*, Libro I, fº 105.
17. *Actas Cabildo Eclesiástico*, Libro I, fº 159.
18. *Actas Cabildo Eclesiástico*, Libro I, fº 167-168.

VI

LA NUEVA TIERRA

ANTES DE ENTRAR a estudiar más de cerca la vida de las imágenes y sus principales temas; antes de conocer la tendencia general de la iconografía de aquel tiempo —temática religiosa en su grandísima mayoría—, conviene bosquejar primero la fisonomía de la población, y enterarse de sus acontecimientos más notables. Mirándolos de cerca se apreciará mejor el alma que comenzaba a formarse en aquella gente tan desamparada, pobre y batalladora, en el seno de aquella sociedad donde empezaban a cruzarse linajes tan disímiles, procedentes de lugares geográficamente separados por distancias enormes. Cultura, religión, costumbres y normas sociales que en nuestro medio se fusionarían de manera permanente. En el lento vivir y el desarrollo de los tiempos, el indio aborigen, el blanco colonizador y el negro esclavo, dieron al país su fisonomía mestiza de zambos, pardos y criollos. "Por pardo se entendía a todo individuo con mezcla, y en esta categoría estaban los zambos (hijos de negro e india), los mulatos (hijos de negras esclavas y de españoles) y una serie indefinida de tipos étnicos" [1]. "En aquellos años el semen de España cayó sobre las indias, las negras esclavas, como sobre las blancas hidalgas o aventureras. La sangre caliente no hizo distinción al elegir sobre quién debía caer la responsabilidad de echar a andar a un mundo" [2]. Con raíces étnicas tan opuestas y diferentes fue adquiriendo la Provincia de Venezuela un semblante que, andando el tiempo, se hizo característico, predominando en el conjunto la raza de mayor fuerza cultural.

La Relación del Gobernador don Juan de Pimentel[3], escrita en diciembre de 1578[4] da una idea aproximada de muchas de las cosas que formaban la vida de las gentes de Caracas. Sería difícil encontrar un mejor testimonio de lo que entonces fuimos y de nuestro origen: "El edificio de las casas de esta ciudad ha sido y es de madera palos hincados y cubiertas de paja las mas que ay agora en esta ciudad de Santiago son de tapias sin alto ninguno y cubiertas de cogollos de cañas de dos u tres años a esta parte se a començado a labrar tres u cuatro casas de piedra de ladrillo y cal y tapería con sus altos cubiertos de teja son rrazonables y estan acabadas la Yglesia y tres casas desta manera y los materiales los ay aqui en nuestra señora de caravalleda

todas sus casas pajizas con palos hincados no hay tapería. En esta cibdad de Santiago ay una Yglesia parroquial ay dos Curas en ella y el uno es vicario en la de caravalleda ay una Yglesia parroquial con un cura y a todos estos çaserdotes lo que falta de los diezmos hasta cincuenta mil maravedis manda pagar vuestra magestad de su rreal caxa capellania ni dotación no ay ninguna en esta Yglesia hasta agora. En esta ciudad de Santiago de Leon ay un monasterio de San Francisco de tapias no durables començole a fundar Fray Alonso Vidal que vino de sancto Domingo con otros frayles tres años a el dicho efecto en cuya fundación le hallo fray Franzisco de arta comisario que por horden de vuestra magestad vino con siete rreligiosos y él ocho los quales estan de presente en este monasterio y en las doctrinas de los naturales".

Para la fecha en que esa relación fue escrita, Caracas tenía 40 vecinos, de los cuales 14 habían entrado con Losada al tiempo de su fundación[5]. Lo que podría haber de imágenes sagradas en los últimos años del siglo XVI sería tan extremadamente escaso, como el aspecto de "ciudad" que podría tener aquella población de viviendas de tapería y de paja donde sólo existían tres casas techadas con tejas. No es difícil suponer lo que habría en aquel ambiente de pobreza y luchas que tuviese algún valor artístico. Si la crónica del soldado Ulloa[6] hubiese subsistido, sería posible conocer mejor los treinta y tres años finales de aquel siglo que se iba a concluir aportando a la "ciudad" su escudo de armas donde, casi un siglo después, el nombre de la Virgen bordearía un león de color pardo.

Para 1595 el Cabildo Municipal manifestó especial preocupación por el estado de ruina en que se hallaba la Iglesia Parroquial, por haber sido quemada meses antes en el saqueo que sufriera la ciudad a manos del pirata inglés Amyas Preston. Fue entonces cuando tuvo lugar uno de los primeros actos de patriotismo que recoge nuestra Historia, al salir solo al encuentro del enemigo, con lanza y adarga, Alonso Andrea de Ledesma, el viejo conquistador que halló la muerte al pie de "una vereda oculta", de muy pocos conocida. Preston incendió el caserío y "derribó" los templos, por lo que el Cabildo del 23 de septiembre, meses después de esos sucesos, ordenó que "la Santa Yglesia de esta ciudad se haga y acave la obra de ella con brevedad y mejoría"[7].

Aquellos acontecimientos habían obligado a establecer una guardia permanente de seguridad para defender la población, no solamente de los bucaneros, sino también de "indios naturales los que hay muy pocos días intentaron alzarse contra los vecinos y moradores de esta ciudad". En Cabildo, Garci-González de Silva, el Procurador, pedía la reedificación de las casas y de las iglesias, y como en ocasiones anteriores, solicitaba se considerasen los graves disturbios de carácter idolátrico ocurridos en algunas parcialidades abo-

rígenes. En semejantes casos, el sentimiento de caridad cristiana quedaba rezagado a segundo término al formarse verdaderas campañas punitivas. Fue en una oportunidad como ésa cuando el Obispo Antonio de Alcega (1605-1610) "reduce a cenizas y les deshace a los indios, en menos de tres años, 1.700 ídolos"[8].

Para 1608 la ciudad tenía tres o cuatro calles que bajaban "de norte a sur en busca del Guaire"[9]. En los días de procesión, como el de Corpus, por ejemplo, el Cabildo establecía la obligación de limpiar las calles "cada uno su pertenencia" y hacer altares "como se acostumbran: Antonio Rodríguez e Pedro Alonso y otro altar a Mateo Alfaro, Juan Cerrada otro altar y el Capitán Olaya y a Juan Díaz Durán otro, y al capitán Sebastián Díaz que ayude con indios y doña Luisa de Villegas otro y en casa de doña Elvira otro y Francisco Sánchez de Córdoba otro"; altares éstos adornados con ramas de sauces que crecían a la orilla del río Guaire[10], y de las escasas flores silvestres del mes de junio —mes de lluvia—, amén de alguna imagen sagrada. Con tambor batiente, el pregonero exhortaba a que se le hiciese "fiesta" al santo[11].

La curva del crecimiento demográfico sirve para formarse una idea justa del grado de cultura que para los siglos XVI y XVII pudo haberse desarrollado en aquella pequeñísima comunidad. En 1578, como se ha visto, la ciudad estaba poblada por 40 vecinos. Si se considera que un vecino, o cabeza de familia, como también se le llamaba, representaba a veces cuatro o cinco personas, se debe calcular que el número total de españoles, en el mejor de los casos, alcanzaría a unos 200, entre hombres y mujeres.

Un autor moderno considera que para 1606-1607 Caracas contaba con una población blanca de quinientas personas[12] que, añadiremos nosotros, en su absoluta totalidad era cristiana. Considera ese autor que todo el territorio nacional estaba ocupado por un total de 4.335 personas blancas. En 1626 tenía Caracas 200 vecinos y entre ellos no llegaban a ocho los que poseían caudal considerable de haciendas de cacao[13]. Para aquel mismo año "fue tanta la penuria en Caracas que hasta los vecinos más ricos se vieron obligados a emigrar a sus haciendas, no pudiendo soportar la miseria"[14]. En 1641, debía tener aproximadamente 6.000 almas; y a consecuencia del terremoto de San Bernabé, en junio de ese año murieron de 300 a 500 personas[15]. A la llegada del Gobernador Francisco Alberro, en 1677[16], la población se mantenía en aquella misma cifra, alrededor de las 6.000 almas, a causa de la epidemia de peste que había tenido lugar en los años de 1658 a 59, cuando "en sesenta días murieron cerca de dos mil de los ocho a nueve mil habitantes de Caracas"[17]. Durante los últimos años del siglo volvieron a surgir grandes calamidades que afectaron desfavorablemente el desarrollo demográfico de la ciudad.

Para 1693, la ciudad "mermada y afligida por el azote de la doble epidemia de viruelas y vómito negro; empobrecida por las malas cosechas y los atropellos del marqués de Casal y luego los de Bravo de Anaya; próxima a caer en la miseria; abandonada de la mayor parte de los vecinos pudientes, estaba a punto de despoblarse por completo si pronto no se acudía con medidas oportunas a evitarlo"[18], lo que explica que el censo levantado por el Gobernador Berrotarán en 1696 arrojara una cifra igual a la de 1641: o sea unos 6.000 habitantes[19].

En el curso de ese siglo es necesario señalar un acontecimiento, al cual ya se ha aludido, que tuvo suma importancia e influencia en el desarrollo de la ciudad y directamente en el progreso de la pintura venezolana. Este acontecimiento fue el terremoto de 1641, conocido con el nombre de San Bernabé. Como se ha visto, Caracas tenía para esa fecha aproximadamente unos seis mil habitantes. El temblor destruyó gran parte de la población: iglesias, conventos, hospicios, casas particulares, las Casas Reales, la vivienda de los Gobernadores, las casas del Cabildo, la Contaduría Real, etc. En la Relación que el Obispo Fray Mauro de Tovar, monje benedictino, envió a Felipe IV, con fecha 14 de agosto de aquel mismo año, se describe el ruinoso estado en que quedó la ciudad; "un destrozo miserabilísimo", por lo que "no hubo casa, una ni ninguna, de piedra o rafa o tapia que no viniese totalmente al suelo, o por lo menos no hiciese tan grande sentimiento que se pueda en muchos años vivir. La Iglesia Mayor se abrió por diferentes partes, y vino abajo totalmente la capilla mayor y el campanario". Cuenta el obispo que también cayó el coro y parte de la iglesia del convento de las Monjas (Concepciones) y casi todo lo demás quedó rendido; también sucedió aquí "desgracia de muerte". Derruida estaba la iglesia de San Francisco, donde hubo muchas víctimas, "casi todas a la puerta, que cayó aquella parte cuando todos de tropel iban a escaparse. Cayó también harta parte del convento y lo demás quedó muy trabajado. La Iglesia de Santo Domingo, vocación de San Jacinto, no cayó porque los arcos la sustentaron, pero quedó rendida y vendrá al suelo". "La casa de la Hospedería de la Merced padeció de la misma manera. Fuimos a sacar el Santísimo Sacramento de la Iglesia Mayor, donde vimos muchas maravillas. Estando el sagrario enterrado en tierra, puertas y maderos, hallamos muchas formas fuera entre las ruinas y algunas a ocho y diez pasos de distancia, que yo por mis manos, aunque indignas, recogí. Hallamos la lámpara del Santísimo Sacramento sana en su puesto. Y lo que es más, una custodia de plata sobredorada con sus rayos, que servía al Santísimo para descubrirle y llevarle, la hallamos abollada y quebrados los rayos, sin tener lesión ninguna no sólo la hostia consagrada que estaba dentro de los viriles, pero ni los viriles. Cosa que vió todo ese pueblo, o parte de él, por sus ojos en mis manos". La magnitud del daño alcanzó tales proporciones que el Go-

bernador Ruy Fernández de Fuenmayor y el Cabildo tuvieron el proyecto de mudar el sitio de la ciudad a otro lugar y sugirieron a Chacao. Las Actas del Cabildo de 1650, al referirse al terremoto dicen que "perecieron en aquella ruina cerca de 200 personas y entre ellas más de 80 vecinos, así en esta ciudad como en el puerto de La Guaira. No siendo esta pérdida sola, aunque la mayor, sino también de las haciendas que tenían en sus casas, pues se consumieron de 4 partes las 3, con lo que se sacó debajo de la tierra, de tan poco valor y servicio, no vino a tener ninguno. Y la dicha ruina se estimó y compuso en más de un millón. De cuya desdicha y pérdida quedamos todos los vecinos de esta ciudad tan pobres y arruinados que aún el día de hoy, con haber 9 años, no se ha podido reedificar las casas de la vecindad, como ninguno de los conventos de San Francisco, San Jacinto y el Hospital de San Pablo, y los religiosos dellos actualmente están viviendo en las chozas que entonces fabricaron de las ruinas que quedaron de sus edificios" [20]. El propio Obispo fue de los que más sufriera, pues quedó en la calle "habitando con su familia en un corral a la inclemencia, sin casa, ni rancho, expuesta su salud y perdiéndose los muebles" [21].

Frecuentes referencias a aquel cataclismo aparecen también en varios documentos de testamentaría. Doña Melchora Ibargoyen de Vera hacía constar en 1654 que sólo le quedaban "dos retablos biexos, que se escaparon del terremoto que los demás se consumieron en él", "pues se vino a tierra todo lo que se había edificado en 60 años" [22]. Toda esta información de primera mano sirve para probar que una gran parte de las pinturas existentes en el momento del terremoto —ya fuesen más o menos valiosas, escasas o relativamente abundantes— desaparecieron junto con los principales edificios de la ciudad. Si recordamos que de "las haciendas que [los vecinos] tenían en sus casas se consumieron de cuatro partes las tres", habremos de admitir que igual suerte debió correr la mayoría de las imágenes que se encontraban en los conventos, las iglesias, los monasterios y las casas de habitación.

Si el terremoto de 1641 destruyó esas obras de arte, sirvió en cambio para dar impulso, de manera decisiva, en años subsiguientes, a las actividades pictóricas, pues abrió nuevos campos de trabajo a los artesanos locales que tuvieron desde entonces y por esa razón, mucha mayor oportunidad de ejercer sus oficios.

Es a partir de esos años de la reconstrucción de la ciudad cuando aparecen con cierta frecuencia nombres de pintores, profesionales o no, que formaron el semillero de nuestra artesanía. Hombres de distintos rangos y ocupaciones —frailes, médicos, militares y pintores— fueron los iniciadores de nuestras Artes Plásticas.

Así, el doloroso suceso inesperado de 1641 provocó el desarrollo de la pintura en nuestro país. Tan fortuita circunstancia explica en buena parte el

carácter improvisado e inmaduro de ciertas obras ejecutadas en ese periodo. Aquellos hombres acostumbrados a otras actividades tuvieron que servir de instructores y maestros a los espontáneos "pintores" que se iban formando para la reconstrucción de la ciudad y de sus templos. Pintores y artesanos que estaban lejos de ser ejemplos de perfección artística, cuyas tendencias plásticas se inspiraban seguramente en el modelo de las imágenes que provenían de España y de México, al igual que sucedía en casi todos los otros territorios de América.

Debe tomarse muy en cuenta, al analizar los verdaderos orígenes de nuestras Artes Plásticas, que éstas se formaron fundamentalmente de la imitación de obras de Sevilla, de Nueva España, así como del Nuevo Reino de Granada, pero, también, con el aporte de factores que se encontraban en nuestro propio medio. Al efecto conviene recordar la opinión autorizada del marqués de Lozoya en su exhaustivo trabajo *Historia del Arte Hispánico:* "No alcanzan las artes figurativas en los países que en América fueron descubiertos y colonizados por España y Portugal la alta categoría de la arquitectura, que, como reflejo más exacto de un estado social, encauzó maravillosamente todos los impulsos aborígenes en las corrientes europeas, a la sazón tan fáciles y tan abiertas a sugerencias exóticas. No había apenas en la pintura y en la escultura tradición alguna que viniese a modificar con fortuna los tipos europeos que, en general, se repiten en América perdiendo su fuerza en imitaciones provincianas. No hay tampoco individualidades poderosas capaces de competir con las que en Europa florecían en ese tiempo, sino, a lo más, artistas discretos y conocedores de su oficio que en el Viejo Mundo hubiesen obtenido una consideración muy mediana, pero que, en su reducido círculo, alcanzaban cierta nombradía. Falta el ambiente de cortes refinadas y de academias doctas que la pintura y la escultura, artes aristocráticas, necesitan para su florecimiento" [23].

La vida de nuestros primeros pintores puede esbozarse tomando de modelo el conocimiento que se tiene de la de uno de ellos. Entre los antiguos artistas mencionados en el presente estudio figura Juan Agustín Riera que, como se recordará, fue escultor, retablista y pintor y estuvo activo en Coro desde 1609. En 1616 se le nombró Mayordomo del Hospital de dicha ciudad, y en esa ocasión juró cumplir con los deberes del cargo, acudiendo "con amor y caridad a los enfermos". Fue designado en 1632 Alcalde Ordinario, en cuya oportunidad se le encargó, al ascender a tan distinguido puesto y acaso para que no perdiese la "mano", el seguir cuidando de la buena conservación del Sagrario, recomendándole "ponerlo en el altar todo lo costoso y curioso que sea posible". Semejante a Riera, pero en menor escala de importancia, a veces se encuentran artesanos que además de ejercer su oficio acudían a cualquier otro menester y casi con igual destreza lo desempeñaban.

Tales menesteres —que no oficios— fueron formando un pequeño cuerpo de oficiales que, dedicados principalmente —aunque no de modo exclusivo— a satisfacer las necesidades de la Iglesia en materia artística, han debido crear un reducido círculo de imagineros populares. Algunos ayudantes ocasionales, como el negro que se le facilitó en Coro a Pedro de la Peña, "de continuo hasta acabar el dicho retablo", y que entró a formar parte del taller, de los útiles, junto con el lienzo, la imagen a copiar, el "rasguño", el engrudo y las ollas, pero que andando el tiempo se convertiría, él también, a su vez, en imaginero y retablista anónimo. Humildes hombres de diferentes estratos sociales que lograrían dentro de su cándido concepto plástico, ciertas realizaciones de mérito. Seres sencillos, con muy escasa preparación artística y con la sola escuela accidental aprendida de algún pintor o fraile aficionado y que deben ser tomados en cuenta por la expresión plástica de su carácter espontáneo y popular. A veces por un rasgo, por un giro, por un detalle, o por estos elementos unidos, ellos contribuyeron a configurar parte de la expresión artística de un pueblo y de una época. Habremos de ir encontrando sus pequeñas obras, pacientemente —muy escasas por cierto durante el siglo XVII—, pero más abundantes en el siguiente, a lo largo del complejo geográfico y étnico de nuestra extensión territorial. Santeros, como se les denominaba, que vivían de sus modestos ingresos pecuniarios, pero que no eran esclavos.

Si de territorio se habla, es bueno delimitar ciertas zonas por sus características plásticas, que no por sus divisiones militares y legales. Clasificación que puede establecerse en tres grandes porciones bastante bien definidas: la región central, que abarca Caracas y llega hasta los llanos de Calabozo. La sección de El Tocuyo y Barquisimeto que linda con el territorio de Trujillo, en los Andes. Y esta última, la sección andina, que tiene su principal centro en Mérida. La parte oriental del país es en general bastante pobre en pintura.

Existen varias razones para explicar el tardío comienzo de la imaginería en nuestro medio. Por ser la Provincia de Venezuela muy despoblada, de escasas minas y de aborígenes pobres y rebeldes, se encontró el territorio aislado de las rutas de las grandes navegaciones españolas. La historia de nuestros comienzos está llena de la angustia de sentirse solos, sin recursos y abandonados a la inclemencia del medio, a los saqueos de los piratas y a las flechas y macanas de los indios. Aquel aislamiento, que llegó a veces a situaciones verdaderamente dramáticas, tuvo mucho que ver con el limitado número de objetos religiosos que para ese tiempo llegaba a estas tierras, ejerciendo esa carencia un indudable influjo negativo en la conciencia artística que hubiera podido entonces existir en nuestro medio de pobladores españoles. Vacío y retardo que es la causa de la demorada aparición de ciertas escuelas, así como de la larga permanencia de otras que ya habían sido superadas en

sus propios lugares de origen. El intercambio comercial con México quedó bien establecido a mediados del siglo XVII. Es entonces cuando pudo iniciarse, en cierta forma, la influencia de su pintura sobre la nuestra.

Como se puede apreciar, todo nuestro siglo XVI y los comienzos del XVII transcurrieron en un medio de tan escasas inquietudes como posibilidades de creación artística. En ninguno de los documentos consultados se ha encontrado el más ligero indicio que permita suponer que durante esas dos centurias y la que se relatará más adelante, hubo algún tipo de enseñanza artística amparada por Ordenanza Real. En ningún instante se hace mención de escuela, obrador o taller; o de otro dato que pueda servir para pensar que en Venezuela existió durante ese tiempo alguna forma establecida de enseñanza plástica. Casi nada se sabe de escuelas, gremios, cofradías o corporaciones de carácter artesanal y menos aún artístico. Las primeras cofradías religiosas aparecieron hacia 1571 y 1577, según lo ha estudiado el reverendo padre Jaime Suriá [24]. Estatutos de gremios, ordenanzas artesanales, nos son desconocidos para esa centuria. Otros documentos revelan tan sólo, en forma esporádica, algunos nombres y oficios mencionados a veces de manera casual en relación a alguna actividad asociada con la Iglesia o el Municipio [25]. Pero, a decir verdad, ese estado de cosas se explica al considerar que fue solamente en 1673 cuando se fundó en Caracas el primer instituto de enseñanza superior: el Colegio Seminario de Santa María de Santa Rosa de Lima, creado por el obispo fray Antonio González de Acuña, al siglo de haber fundado Diego de Losada la ciudad de Caracas [26]. No debe, por lo tanto, sorprender la ausencia de firmas en las obras pictóricas que se analizarán más adelante, pues mientras los gremios, en otros lugares, las hacían obligatorias, en el caso nuestro, por no existir éstos, no se requerían.

1. Leal, *Universidad y Sociedad Colonial*, p. 32.
2. Herrera Luque, *Viajeros*, p. 229.
3. Pimentel, *Relación*, p. 21 y sgs.
4. Canedo, *The coming of the Franciscans*, p. 383.
5. Pimentel, *Relación*, p. 21 y sgs.
6. *Actas Cabildo Municipal*, I, p. 298.
7. Id., id., p. 422.
8. Navarro, *Anales*, pp. 93-94.
9. Núñez, *La Ciudad*, I, pp. 42-48.
10. Núñez, *La Casa Municipal*, p. 187.
11. *Actas Cabildo Municipal*, III, p. 108.
12. Brito Figueroa, *La Estructura social y demográfica*, p. 13.
13. *Actas Cabildo Municipal*, VI, pp. xiii-xiv (prólogo de Enrique Bernardo Núñez).
14. Brito Figueroa, *La Estructura social y demográfica*, p. 25.
15. Id., id., p. 25.
16. Núñez, *La Ciudad*, tomo I, p. 87.
17. Sucre, *Gobernadores*, p. 160.
18. Id., id., p. 188.
19. Id., id., p. 189.
20. Martínez Mendoza, *El Terremoto*.
21. Navarro, *Anales*, p. 111.
22. Carrocera, *El antiguo Convento*, p. 466.
23. Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, IV, páginas 291-292.
24. Suriá, *Primera Cofradía*, p. 28.
25. Por ejemplo, en el Cabildo Municipal de Caracas se acordó el 24 de enero de 1650 que nadie pudiese ejercer los oficios de sastre, zapatero o carpintero sin antes haber sido examinado y pagado el real derecho de media anata. Los artesanos eran examinados por sus respectivos "jueces de oficio", ante el Alcalde ordinario. Nada se dice, ahí, de pintores. (ACM, Actas, vol. XIV, fº 52, copias). En otra sesión del Cabildo, de 31 de mayo de 1691, se trata de edificar nueva cárcel. Se acuerda dirigir un llamamiento a los vecinos para que contribuyan con sus caudales, y que a "los gremios como son mercaderes, sastres, zapateros, herreros, barberos plateros, pintores y alabarderos, y demás oficios, se les obligue a que contribuyan con lo que pudiesen, según la cortedad de sus caudales". Se recuerda que en un cabildo abierto celebrado años atrás (no se indica la fecha) ya algunos gremios cooperaron para esto, pero no se dice de cuáles se trata. Más adelante, se expresa: "y por lo que Su Majestad previene... que esta obra (la de la cárcel) se saque al pregón, mediante no haber albañiles ni carpinteros de caudal, ni con quien se pueda ajustar a precio fijo, ni éstos poder cumplir lo que se ajustare con ellos, por ser los más negros, mulatos y mestizos, parece ser acertado se continúe y prosiga de cuenta de la ciudad" (ACM, Actas, año de 1691).
26. Martínez Mendoza, *Nacimiento del Seminario*, p. 374.

VII

LOS ENVIOS DE SEVILLA, CADIZ Y MEXICO

AUNQUE LA ENUMERACION que sigue peque de monotonía, debe ser incluida en un trabajo como el presente, pues constituye testimonio básico para el estudio de los orígenes de nuestra pintura.

No es posible conocer hoy con exactitud el número, destino y variedad de los objetos religiosos que llegaron de ultramar. Como se ha dicho más arriba, junto con los primeros españoles vinieron también las primeras imágenes. Llegaron a Castilla del Oro, en la Costa de las Perlas, a Cubagua, Cumaná y Chichirivichi. Entre las más antiguas referencias que al respecto hemos podido encontrar, se halla una "Relación del costo de los mantenymientos y hornamentos y otras cosas de seruiçio y passaje que se dan a Fray Pedro de Cordoua Vycario de la horden de Santo Domingo"[1]. Tan interesante documento sobre la primera misión dominica a nuestro territorio revela factores importantes. En mayo y junio de 1513 fueron expedidas desde Valladolid dos cédulas reales para cubrir algunos de los gastos ocasionados por el viaje del fraile dominico Pedro de Córdoba, quien venía junto con otros veinte frailes y dos seglares en misión de evangelización. En esa oportunidad trajeron, además de veinte jergones, algunas imágenes de bulto que habían sido encomendadas a dos artífices cordobeses muy notables, que trabajaban en Sevilla: Jorge Fernández, tallador, y Alejo Fernández, pintor. Eran imágenes de la Virgen del Rosario, Santo Domingo, San Fray Pedro González y un crucifijo, todas de talla.

La mención en esos documentos de Jorge y Alejo Fernández es reveladora de la importancia que entonces se daba a las imágenes sagradas enviadas a América, pues se recordará que Alejo fue artista sobresaliente, en quien vino a concluir la primera etapa renacentista de la pintura sevillana. Fue probablemente el pintor de temperamento más lírico de todo el primer tercio del siglo XVI[2]. En cuanto a Jorge Fernández, se sabe que en 1508 llegó de Córdoba a Sevilla, llamado por el cabildo capitular para trabajar en el retablo de la Catedral[3]. Eran, por lo tanto, las obras enviadas en esa ocasión de indudable calidad artística, en las que puede verse que la penetración religiosa,

como instrumento de conquista, se valió hasta de los más destacados artífices para lograr sus muy bien definidos propósitos. Se sabe que los Fernández recibieron, por la hechura de la Virgen del Rosario 5.000 maravedís; por las tallas de Santo Domingo, de San Fray Pedro González y por el crucifijo de bulto una suma casi semejante [4].

Para conocer la suerte que correrían esas tallas debemos acudir al relato que trae el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia General y Natural de las Indias*, cuando menciona los ataques de los aborígenes contra las primeras misiones religiosas, oportunidad, dice, en la que ni los perros ni los gatos pudieron escapar de las macanas y de las flechas. Al referirse a los sucesos de Cumaná y de Chichirivichí expresa que "en ambos cabos o monasterios quemaron las ymágenes y cruces; e a un Cruçifixo de bulto que tenían los françiscanos le hicieron piecas" [5].

Se conoce también otra real cédula del Cardenal Regente de Castilla, Francisco Jiménez de Cisneros, del 13 de noviembre de 1516, dirigida a la Casa de Contratación de las Indias, en la que se ordenaba se proveyese también a aquellos religiosos de ciertos objetos para el culto y entre ellos "de imágenes de lienzo para seis altares" [6]. En 1519, y entregados a Fray Juan Vicent, trajeron los religiosos "diez cálices de plata comprados al artífice sevillano Juan de Oñate" y a Jorge Flamenco, que también apellidaban Fernández, cinco imágenes grandes y cinco pequeñas. Igualmente se sabe de cinco otras compradas al pintor Antón Sánchez de Guadalupe [7].

En los casos anteriores, lo mismo que en algunos de los que siguen, el apoyo pecuniario brindado por la Corona a la empresa evangelizadora de América durante el siglo XVI principalmente, permite formarse una idea de las pinturas, retablos e imágenes que a estas costas eran traídos o enviados.

Por disposición real del 22 de junio de 1532, la reina Juana ordenó al banquero de la Corte, Diego de la Haya, pagar 40 ducados, destinados a adquirir ornamentos para el uso de la Iglesia en Venezuela [8]. En real cédula dada en Madrid, el 10 de junio de 1562, se hizo merced de 600 pesos de oro a la Iglesia de Nueva Segovia, Barquisimeto, para ayuda de la obra y edificio de la misma.

Por otra cédula, también en Madrid, el 25 de enero de 1563, se ordenó a los oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla que los 600 pesos concedidos por la cédula anterior, se invirtieran en comprar campanas, imágenes y ornamentos para la referida iglesia, y que se lo entregaran al tesorero de la Provincia de Venezuela, Gonzalo de los Ríos, para que éste los llevara a Nueva Segovia.

En las cuentas de los objetos y obras de arte que adquirieron los oficiales de la Casa de Contratación con ese fin, figura el pago de 5.940 maravedís a Barto-

lomé Calvo, mercader, vecino de Sevilla, en la calle de Francos, "por dos retablos grandes, hechura uno del Nacimiento y el otro de un crucifixo de mano de Flandes, pintados al olio que dél se compraron para la dicha yglesia..."" Esos retablos, embalados en sendos cajones cuadrados y forrados de encerado, se despacharon para Sanlúcar de Barrameda; allí fueron embarcados en un buque que había de llevarlos a San Juan de Puerto Rico, donde a su vez serían transbordados para Venezuela. Existe testimonio de la entrega de las cajas a bordo de la nao "San Salvador", surta en el puerto de Sanlúcar, al maestre Rodrigo Sánchez, consignadas también al tesorero Gonzalo de los Ríos, en San Juan de Puerto Rico[9].

Emociona pensar que desde las tierras que gobernaba el tercer Duque de Alba, lúgubre y tenebroso como lo pintaran Antonio Moro o Ticiano; desde los Países Bajos, desde "Antuerpa" o acaso de cerca de Flémalle, vendría ese retablo, primero que acusa nuestra historia, para traer la sabia y suma enseñanza de aquellos magníficos maestros, a los habitantes de nuestro humilde caserío.

En aquella misma nao también llegó "una Cruz de plata de una vara de altura con pie del mismo metal, labrada a lo romano, cincelada y engastada en madera, que había trabajado el platero sevillano Juan Tercero" [10].

A finales del siglo XVI y comienzos del siguiente, el famoso escultor Juan Martínez Montañés trabajó en varios retablos destinados a América. En 1600 fueron enviados cinco de ellos para los monasterios franciscanos de Venezuela. En 1607 se le ordenó hacer tres más, avaluados en trescientos ducados, para los frailes dominicos. Se sabe de otro, que con destino a la isla de Margarita llegó en el galeón "Santa Cruz" [11].

Los primeros Registros de partidas consultados en los fondos sevillanos y que corresponden a 1605, mencionan que "se remiten de limosna con diferentes alhajas para el Santo Cristo de Maracaibo los quales van de quenta y riesgo del dicho D. Francisco Nauarro".

En 1608 llegó del mismo lugar, pero con destino a Caracas, un lienzo de San Mauricio que fue conducido hasta su ermita con todo el ceremonial debido "e para ello se apregone que todos los vecinos por donde aía de pasar se allen en la dicha procesión y limpien sus calles y de aserle fiesta al dicho santo" [12]. En el Cabildo del 14 de enero de 1608 se daba cuenta de haber llegado esa imagen del señor San Mauricio y se "vea y ordene este Cabildo con qué solemnidad se ha de llevar a su Iglesia"; iglesia que es bueno recordar se hallaba cercana a la ermita de San Sebastián, y no lejos tampoco de la Iglesia Mayor.

En 1609 la nao "San Pedro de la Candelaria", que zarpó el "quince de henero sola y sin flota perteneciente al Maestro Benito Rodríguez de Santos" [13], traía

entre otras cosas, 12 pipas y 300 botijas de vino y 5 arrobas de aceite y "dos cajoncitos con la guarnición de madera de unos retablos y 24 retablillos pintados sobre papel". Venían también en el mismo barco, consignados a doña Beatriz de Ponte y Rebolledo, "y en su ausencia a José de Ponte su padre, cuatro broqueles de la China, setenta abanicos y veinte y cuatro retablillos pintados sobre tabla" [14].

Información ésta por demás valiosa que contribuye al conocimiento de la vida hogareña de Caracas, durante esos primeros años del siglo XVII, cuando la propia dueña de la casa montaba tienda en su hogar y se dedicaba al pequeño comercio para el beneficio y la prosperidad de los suyos. Esta doña Beatriz de Ponte y Rebolledo fue, por cierto, quinta abuela de Simón Bolívar [15], y es un buen ejemplo de la ruda faena diaria a que estaban sometidos todos los habitantes de la ciudad, tanto hombres guerreros como mujeres pacíficas que recurrían al comercio de quincallería o de géneros, o de granos —broqueles de la China, setenta abanicos y veinte y cuatro retablillos pintados sobre tela— y que generaciones posteriores consideraron conveniente disimular para ajustar sus gustos a las normas sociales que luego imperaron. Actitud que más tarde habría de costarles la pérdida de tantas riquezas formadas a su comienzo bajo otros ideales mundanos. El Provincial don Francisco Mijares y Rojas no desdeñaba tampoco el menudo comercio de telas. A su muerte, entre los muchos bienes que dejaba se mencionaron "los géneros de mercadería, [que] fueron rematados a las puertas de las casas capitulares" [16].

El navío "Santa Ana y San Antonio" llevó en 1613 a Cumaná varios ornamentos para los oficios sagrados. En 1614 se dio licencia para cargar en el navío "Nuestra Señora de Gracia y San Juan" "una imagen de la Virgen con sus guarniciones". Con destino a la isla Margarita se embarcaron en 1634 tres imágenes de bulto de San José, San Mateo Apóstol y Santa Teresa, avaluadas en 75 ducados cada una [17].

En los documentos consultados en Sevilla hay un lapso de 19 años durante los cuales no aparece referencia alguna de objetos sagrados enviados a Venezuela. Las últimas son de 1656, en que se enviaron sagrarios y vestuarios para Maracaibo. Vuelven nuevamente en 1675: "los religiosos que están en la conversión de los yndios de Cumanagoto", recibían en "un frangotillo y un cajón tosco", ornamentos y vestuarios. Ese lapso de silencio pudiera haberse motivado, en parte, por los despachos que se habían iniciado desde México a partir de 1620, fecha para la cual la exportación de cacao venezolano al puerto de Veracruz había ya adquirido cierto volumen. Tráfico que a mediados de ese siglo se hizo con la flotilla perteneciente a los principales mercaderes y cosechadores de Caracas, dueños ya de importantes fortunas. Sus buques regresaban con productos manufacturados mexicanos [18]. Nuestra investigación ha encon-

trado la huella de ese comercio ya desde 1658, en que aparecen en la Provincia de Venezuela las primeras referencias testamentarias de imágenes de "nueva Spaña".

Desde Cádiz recibía el Proveedor don Pedro Jaspe de Montenegro una imagen "de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción". Juan Martínez de Texada remitía tres esculturas. El general don Gaspar de Velasco enviaba un Niño Jesús. En el mismo barco, para el mismo Juan Martínez de Texada se enviaban tres cajoncillos con pinturas, así como para José Díaz "un cajón con una imagen de Nuestra Señora". En 1677 llegaba a La Guaira "otra Concepción y tres cajoncillos con pinturas, además de un niño Jesús y seis cajones con pinturas". Para 1678, Cumaná recibía "un envoltorio con Pinturas". De Cádiz se embarcaban, en 1693, tres imágenes de bulto: la Virgen del Pilar, la Soledad y Jesús Nazareno, y unos lienzos de pintura. En el mismo navío, que era el "Nuestra Señora de la Regla, San Ignacio", se remitía a la Misión de los Padres Capuchinos de Caracas, un cajón grande con lienzos de pintura y moldura.

En 1698 [19] se enviaba al Padre Prefecto Superior de las Misiones de Capuchinos de Cumaná, 5 pinturas de varios santos titulares de diferentes misiones recién fundadas. Junto con las imágenes iban "cinco marcos o molduras para ellos pintados de color carey".

Los dos últimos años del siglo vieron llegar todavía más pinturas para Caracas, Cumaná y Maracaibo. Por desgracia, en esos Registros de Partidas no existen mayores referencias que las que se han dado. No se puede saber ni el tamaño, ni la calidad, ni el nombre de los autores de esos lienzos. La documentación consultada tiene su principal mérito en la propia constancia de los despachos [20].

NOTAS - CAPITULO VII

1. AGI, Contratación, leg. 4672, 2º Libro Manual.
2. Angulo Iñiguez, *Alejo Fernández*, p. 10.
3. Id., id., id.
4. AGI, Contratación, leg. 4674, Manual II, fs. 110 vº y 111.
5. Fernández de Oviedo, *Historia General*, IV, p. 102.
6. Castro, *Misiones Franciscanas*, p. 78.
7. Torre Revello, *Obras de Arte*, p. 89.
8. *Cedularios de los Welsares*, I, pp. 107-108.
9. AGI, Contratación, leg. 4682 A.
10. Torre Revello, *Obras de Arte*, p. 90.
11. Proske, *Martínez Montañés*, passim.
12. *Actas Cabildo Municipal*, III, p. 108.
13. AGI, Contratación, leg. 675.
14. AGI, Contratación, leg. 1683.
15. Ponte, *Bolívar*, p. 262.
16. Núñez, *La Ciudad*, II, p. 90
17. Torre Revello, *Obras de Arte*, p. 93.
18. Arcila Farías, *Economía*, p. 91.
19. AGI, Contratación, leg. 1675.
20. AGI, Contratación, legajos 675, 676, 677 A y B, 679, 680, 1683. Debemos el conocimiento de la mayoría de estos datos a las amplias investigaciones que adelanta en Sevilla, con ejemplar acucia, el hermano Nectario María.

VIII
LOS MATERIALES PLASTICOS

LOS LIENZOS, los colores y el oro que los pintores utilizaban para nuestras primeras imágenes, a veces eran hechos en los propios lugares donde se ejecutaban las obras, pero provenían principalmente de España. De ultramar nos llegaban, por vía directa o a través de la isla de Santo Domingo y de México. Las Actas del Cabildo Eclesiástico de 1608, registran la llegada a Coro, desde aquella isla, de un lote de "colores y oro" [1].

En verdad, fue aquel un complicado proceso en que las materias primas americanas —especialmente el oro— eran industrializadas en España, para regresar luego a nuestro continente. El oro y la plata, en forma de hojillas, venían en libros —panecillos— procesadas por expertos batidores en Sevilla —años después en México—, en muy delgadas hojas de pocos centímetros cuadrados. Con una mezcla especial —bol de Armenia— se adherían a los marcos, retablos o lienzos [2].

El oro fue utilizado casi siempre como verdadera sustancia cromática. Daba a aquellas imágenes un carácter y un sentido plástico que tenía sus raíces en los remotos artistas bizantinos. Riqueza y esplendor que, como en aquel lejano entonces, entró a formar parte de la propia expresión pictórica. Debe advertirse que en nuestro medio no alcanzó el abundante uso que tuvo en otras regiones de los dominios españoles: México, Cuzco, Quito.

Frecuente era también, como se ha dicho, la preparación del color por los mismos pintores locales. Para ello utilizaban los materiales vegetales y minerales que se obtenían en el propio suelo americano. "Tierras doradas, en graduaciones desde el amarillo pálido al rojo tostado", cinabrio, albayalde y negro vegetal [3], rojo de cochinilla, blanco y azul de índigo, nuestro criollo añil.

Los primeros artistas utilizaron el lienzo "de la tierra", que lo hubo bueno, y se tejía con el producto de los algodonales de El Tocuyo, Mérida y Chacao, donde a veces también se cultivaba el lino. Recuérdese al efecto que Tomás de Cocar recibió todo "el brin que fuese menester". A Pedro de la Peña, igualmente se le entregó "lienzo a cuatro reales vara". La fabricación de telas fue

una industria que alcanzó bastante desarrollo y contribuyó notablemente a impulsar en parte la precaria vida económica de aquellos comienzos. Frecuente es hallar mención de molinos de trigo y de telares. Acaso del "telar donde tejen lienzos" de Francisco Castillo de Consuegra, saldrían los brines que pudieron utilizar los para nosotros aún desconocidos pintores que pudo haber en Caracas —si en verdad los hubo—, durante esos años cercanos a 1621 [4]. Ocho cuadros de ángeles que se hicieron en 1689 para la Catedral de Caracas, fueron pintados "sobre bramante crudo" y costaron 110 reales. El bramante se hacía de la fibra del cáñamo y en general se obtenía de importaciones. De España enviaban también lienzos de lino, llamado "crudo", que procedían de Castilla [5]. La tela de algodón que alcanzó tanta fama y usos, tenía, sin embargo, el inconveniente de oscurecer los pigmentos, a pesar del esmero que ponían en prepararla convenientemente, recubriendo con una capa adecuada la urdimbre del tejido.

La preparación del lienzo se hacía a base de "una mezcla de harina y agua formando engrudo, a la que se agregaba miel, a fin de que mantuviese su elasticidad determinándola con una preparación de almagre molido al aceite" [6]. Esa fórmula, con muy pequeñas alteraciones, sobrevivió hasta bien entrado el siglo XIX. Se hicieron también algunos ensayos a base de linaza, con poco éxito. Si bien el lienzo fue material de frecuente empleo por nuestros pintores, no lo fue menos la rica madera de los cedros que tan abundantemente crecían en los entonces poblados bosques de las estribaciones del Avila. De allí procedían las maderas en que se tallaban las imágenes de bulto, los bastidores y los retablos.

En nuestro medio fue prácticamente desconocido el uso de los metales como superficie a la que se aplicaba la pintura. El cobre y la hojalata nunca fueron empleados, a pesar de existir cerca de La Grita ciertos minerales de alto contenido de cobre, que utilizaban probablemente como colorante, según se puede inferir de que "en el Valle de San Bartolomé, que es el referido, está la loma del viento tres leguas de la ciudad de la grita donde están las minas de cobre las cuales minas son en planchas de dos y tres y cuatro hasta doce arrobas sin género de mistura de tierra en forma de pedrera con un género de piedra azul en los concauos de las dichas planchas menesterosa a los pintores que será de interés" [7]. La pintura sobre vidrio, espejo, nácar, marfil y mármol tampoco fue practicada en nuestro medio. Las que hubo, procedían de otros lugares.

NOTAS - CAPITULO VIII

1. *Actas Cabildo Eclesiástico*, Libro I. f° 160 v°.

2. *Actas Cabildo Eclesiástico*, Libro VII, f° 136 v°. Sesión del Cabildo 13-5-1721. Tratan de "ser necesario dorar el retablo del altar mayor por habérsele añadido el cuerpo principal y unos nichos colaterales correspondientes a los cuerpos antiguos: y para que se consiga sin gravamen notable de la fábrica espiritual de esta iglesia, acordó su señoría unánimemente que el mayordomo de esta dicha Santa Iglesia solicite con las personas que del Reino de Nueva España traen dinero a esta ciudad, traigan los libros de oro que se regularen bastantes para el dicho dorado, sin riesgo de esta Santa Iglesia, pagándoles los costos, costas y averías que pudieren suceder luego que reciba dichos libros de oro, y para hacer dicha encomienda llame doradores que reconozcan el número de libros de oro que necesita dicho dorado".

3. Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*. II, p. 300.

4. Registro Principal. Testamentarías, año 1621.

5. Carrillo y Gariel, *Técnica*. pp. 95-97.

6. Carrillo y Gariel *Imaginería*, p. 26.

7. Brito Figueroa, *Ensayos*. p. 50.

IX
LOS TESTAMENTOS

EN LAS FUENTES que han sido consultadas para el presente estudio, aparecen muchos datos que vienen a probar la existencia de una situación de orden cultural poco conocida hasta ahora. Esta nueva circunstancia impone una revisión de la historia de nuestra plástica. La revalorización de aquel tiempo obliga, a la luz de este nuevo conocimiento, a una alteración completa del panorama del desarrollo pictórico de Venezuela. Estos nuevos datos sitúan la iniciación verdadera del movimiento plástico casi doscientos años antes de lo que, en general, se había creído. Revelación sorpresiva, pero fácil de comprender si se toma en cuenta que durante trescientos años, nadie había estudiado de manera metódica esos orígenes al través de los fondos documentales existentes.

En el Registro Principal de Caracas, sección de Testamentarías, así como en la correspondiente sección del Archivo Eclesiástico[1], se hallan valiosas informaciones en "carta de testamento fin y postrimera voluntad", que sirven para reconstruir en parte aquel ambiente social, su grado de cultura y la vida privada de muchos de sus moradores. Las Artes Plásticas pueden servirnos para conocer mejor al colonizador del siglo XVII.

Es necesario advertir, de una vez, que en el detallado análisis que se ha hecho de esos fondos, se tomaron en cuenta únicamente las cifras relativas a lo que generalmente se considera que forma parte de las actividades pictóricas: las pinturas al óleo, al temple, "iluminadas", grabadas, pintadas sobre lienzo, vitela (pergamino), papel, vidrio, estaño, bronce y hojalata. Fueron totalmente descartadas las llamadas "imágenes de bulto", esculturas, tallas, medias tallas, relieves o de cualquiera otra denominación que pudieran asociarse con la escultura, pues se estaría invadiendo un campo de expresión artística ajeno al propósito de este trabajo.

Debido a lo restringido de los materiales plásticos que se producían en la Provincia de Venezuela, se sabe que cuando en esos fondos se hacía referencia a pinturas sobre cobre, u otro metal, o sobre alabastro, nácar, mármol o vidrio, era porque provenían de España, México o Nueva Granada. La mica fue un mineral empleado con frecuencia para hacer las veces del vidrio y que en

nuestro país nunca se aprovechó con esos fines. Igual procedencia tenían las "estampas de pergamino", "láminas de cobre estrilladas", "estampas de hilo", "de oro", "pintadas sobre bidrio" y hasta la dudosa designación de "pintura retícula".

Una vez llevado a cabo el examen de la totalidad de los testamentos que existen en el Registro Principal y en el Archivo Eclesiástico de Caracas, se llegó a la cifra de 1.171, en los que se hallaron mencionadas 3.867 imágenes. Debe decirse que la gran mayoría de los testamentos aparecen otorgados en Caracas, aun cuando los hay también de otras poblaciones de la Provincia. Con el objeto de facilitar el análisis del cuadro estadístico que presentamos, hemos considerado dividida la centuria decimoséptima en cuatro períodos de 25 años. Sólo que al primer cuarto se le han agregado unos pocos datos provenientes de fines del siglo XVI, a partir de 1588, fecha de los documentos de ese tipo más antiguos que hemos localizado. Su cantidad era tan exigua, que no podría afectar la curva de las estadísticas que se van a estudiar. Entre una docena de testamentos, sólo en uno, otorgado en 1599 por Martín Alonso, se alude a "cuatro imágenes guarnecidas".

Los resultados de esa investigación se sintetizan en el cuadro anexo. Para el primer cuarto del siglo aparecen noventa testamentos. En nueve, figuraban 26 imágenes. Caracas tenía entonces una población de 500 a 1.000 habitantes. El segundo cuarto de siglo, entre 1625 y 1649, en el que la población pasó de 1.000 almas a 6.000, figuraron 170 testamentos, entre los cuales, 33 mencionaban 235 cuadros. En el tercer cuarto, 1650 a 1674, se revisaron 383, de los cuales, 89 especificaban 1.291. El último cuarto del siglo fue indudablemente el más rico. De un conjunto de 528 "últimas voluntades", 133 hacían referencia a 2.315 pinturas. Todas esas cifras dan un gran total de 3.867 obras para el siglo XVII.

Estas cifras demuestran, entre muchas otras cosas, un hecho significativo. Durante los treinta y siete primeros años —de 1588 a 1624— la pobreza testamentaria era tal —reflejo de la precaria situación económica—, que tan sólo representaba el 7,7 por ciento de la cantidad total del siglo. El segundo cuarto equivale al 14,5 por ciento. El tercero, al 32,7 por ciento. El último, al 45,1. Esa gráfica coincide con la curva de bienestar económico de la Provincia y refleja la evolución del desarrollo agrícola, iniciada desde las primeras décadas de aquella centuria.

Aunque esas cifras dan de por sí un sorprendente resultado, es innegable que la riqueza pictórica ha debido ser aún mucho mayor. Tómese en cuenta que en los números anotados no se incluyeron las imágenes, lienzos, etc., que pertenecían a la Catedral de Caracas, a la Iglesia y Convento de San Francisco, a San Jacinto, así como tampoco los de la Merced, Altagracia, Hospital de San

Pablo y a sus vecinas edificaciones del Hospicio de Mujeres de Nuestra Señora de la Caridad, el Convento de Monjas Concepciones y las ermitas de San Sebastián y San Mauricio. Edificios e instituciones religiosas que gozaban de la protección amplia y generosa de las principales familias.

Debe aclararse que la ambigua designación de "varias pinturas", que frecuentemente hallamos en aquellos documentos, fue considerada por nosotros como representando un mínimum de tres imágenes. Por otra parte, es bueno advertir que los testamentos de ciertos años no figuran registrados, si es que en verdad los hubo. En otros, son notablemente escasos, lo que reflejaría, ya una anormalidad en el registro, ya la penuria que existió durante el curso de determinados períodos.

Las cifras que en este trabajo se dan pueden ser consideradas, por lo tanto, como la mínima expresión de lo que en verdad hubo. Ciertos detalles reflejan la severa minuciosidad con que esos documentos eran redactados. Alguna vez se citan objetos que pintan el ambiente social y el horizonte humano: trastos viejos, gallos, gallinas y hasta "un botesito de barro azul chiquito". En ellos se miden y reflejan la escasez y las esperanzas. Las cifras deben tomarse como el testimonio válido del "inventario sierto y verdadero de los vienes y hasiendas que quedaron por fin y muerte" del testador.

El número de imágenes que aparecen en la segunda mitad representan la muy alta cifra de 77,8 por ciento del número total correspondiente al siglo. Esa sorprendente proporción equivale a 3.606 imágenes de diferentes tipos, mencionadas en los documentos de esos cincuenta años finales. Importa destacar que ese tiempo comienza poco después del terremoto ocurrido en 1641, cuando la casi totalidad de las "haciendas" —es decir, de los bienes— que entonces había en las casas fueron destruidas de "4 partes las 3". Es de suponer, por lo tanto, que la mayoría de esas tres mil seiscientas seis imágenes, se habían obtenido en reciente fecha de los mercados abastecedores usuales: de la Metrópoli, de Nueva España y de Nueva Granada. Cabe, sin embargo, pensar que junto a ésas hubo otra fuente de abastecimiento: la producción local. Tan crecido número de pinturas obliga a pensar de esa manera. El solo hecho de su elevada cantidad en manos de particulares es ya de por sí un valioso indicio de orden espiritual que debe ser considerado, pero que también lleva a descubrir un clima inesperadamente receptivo, entre tan escasos pobladores, hacia un tipo especial de expresión artística. El ambiente debió ser, por lo tanto, de alta creencia religiosa, pero por igual, propicio, acogedor y ampliamente sensible hacia las manifestaciones de expresión plástica. Las pinturas, las tallas, los tabernáculos, los retablos y retratos que venían del exterior, indudablemente estimularon y sirvieron de lección a los pintores y artesanos que entonces surgieron en nuestro medio.

Es difícil negar la validez de estos argumentos a la vista de esas pruebas. Se puede afirmar por ello que tuvimos entonces pintores y pinturas que llenaban satisfactoriamente los requisitos y las exigencias del culto y que satisfacían el gusto de aquellos pobladores.

Pero ¿cuál fue en verdad el tema predilecto de las gentes de aquel siglo? ¿Tema únicamente religioso? ¿Temas laicos? Se desprende del detallado estudio que se ha hecho, que es indudable la preponderancia del motivo sagrado. Sin embargo, no era despreciable el número de "fruteros", "damaselas", "payces", "florones", "turcos", "perros", "cuatro tiempos de la no" (sic) —o sea, las cuatro estaciones— y hasta los legendarios Infantes de Lara salidos del cantar medieval encontraron sorprendente puesto como "los siete de la fama", "capitanes de la fama" o como se les denominaba en el testamento del capitán don Jayme Galindo Sayas, el esposo de doña Josefa Bolívar, "los siete ynfantes de Lara, de cuerpo entero". Parece oírse de nuevo el romance legendario: "Helos, helos por do vienen, con toda la su compaña..." El espíritu un tanto de riesgo y de aventura, un tanto de caballería andante, asaltantes de riquezas, de cruzados que más buscaban al Dorado que a Jerusalén; todo ese conjunto de complejos factores que formaba la mente de aquellos conquistadores, atinadamente estaba simbolizado en las figuras de los hijos de Gonzalo Gustioz, que con frecuencia presidían e inspiraban las tertulias y los quehaceres de aquellas gentes.

"Fruteros" era la denominación que se daba a las agradables composiciones de naturalezas muertas. "Damaselas", acaso se refería a retratos o alegorías en que se reproducían figuras de jóvenes y atractivas mujeres. El término "payces" expresaba en general todo paisaje, y usualmente, seguido de la designación del lugar de origen: "payces españoles" "extranjeros", "payces flamencos", "de nueva Spaña", "campeche", "campechanos" o "romanos". La voz "apaisado", para indicar el sentido horizontal de un cuadro, no vino a figurar en el léxico pictórico, sino a comienzos del siglo siguiente.

Es frecuente hallar retratos de reyes, reinas, de personajes de la casa reinante, de pontífices, cardenales, obispos, de los acaudalados magnates de la Provincia, y hasta de majas. Las doce "Sybilas" y sus profecías, fueron tema de indudable atracción. Sus hermosas figuras representaban a las profetisas de la antigüedad que habían vaticinado la llegada de Cristo. La Sibila Pérsica auguró el Nacimiento del Señor. La Sibila Líbica, la Iluminación de las Tinieblas. La Cumea o Cumana, la Natividad de Cristo en Betlehem. La Délfica predijo la Coronación de Espinas. La Eritrea, la Anunciación. La Sibila Europa, la Degollación de los Inocentes y la "Fuga" a Egipto. La Sibila Helespóntica, la Crucifixión del Señor. La Frigia predijo la Resurrección. La Samia anunció la

Natividad y la Tiburtina, los Ultrajes a Cristo[2]. En México, en el Museo de Arte Religioso de la Catedral, se conservan varios cuadros de "Sybilas" que permiten apreciar la importancia pictórica de tan interesante tema.

Entre los motivos religiosos, la Madre de Dios le seguía en importancia a las diferentes interpretaciones de Jesús. A las imágenes de apóstoles se les denominaba "de apostolado", y Santiago era tema de particular preferencia, por ser el patrón de España.

La diversidad de motivos sagrados podría indicar el eclecticismo devocional de muchos de aquellos habitantes. Por ejemplo, el testamento de don Diego Fernández de Araujo menciona imágenes de diversa importancia dentro del santoral cristiano, lo que podría interpretarse como una liberalidad de devoción a tan variadas advocaciones. Tenía don Diego pinturas de la Concepción, de María Magdalena, Santa Ursula, San Cayetano, San Francisco de Paula, del Cristo, una Caída de San Pablo, Nuestra Señora de Atocha, San Juan Bautista, San Esteban, San Bartolomé, San Diego, Apóstoles, Santa Rosa, San Antonio y San Nicolás.

Pero es indudable que el resultado más importante que se deduce del detallado estudio de esos fondos de Testamentarías es justamente el poner en claro cuán reducido —por no decir nulo— era el conocimiento que hasta hoy se tenía de la pintura de aquel período. Tal vez haya sido esta la razón que tuvo la generalidad de nuestros comentaristas de Arte, con raras excepciones, para juzgar que las actividades artísticas habían surgido en la Provincia de Venezuela únicamente a raíz de la constitución de la Compañía Guipuzcoana, durante la tercera década del siglo XVIII. Afortunadamente, ese concepto tiende en estos últimos años a ser revisado.

Existen trabajos de sumo interés, realizados por destacados estudiosos que han demostrado en ese sentido la verdadera situación de Venezuela. El más reciente conocimiento que se tiene ha permitido ver claramente que si el primer siglo de Conquista tropezó con infinitos obstáculos, en cambio el XVII marcó los duros comienzos de un progreso que alcanzaría luego su mayor auge a mediados del siglo siguiente, cuando también tuvo lugar, y como reflejo de esa prosperidad, un proceso evolutivo más acentuado hacia la expresión plástica vernácula.

La lectura de aquellos viejos testamentos equivale un poco a romper el muro del tiempo y a resucitar las personas que entonces vivieron. Es semejante a derribar la pared del claustro y penetrar en la intimidad de las celdas. Respirar el incienso de las sacristías o atravesar el fresco y verde patio de la casa del contador Francisco Manso de Contreras. Es como mirar en su armario y ver alineados en orden "tres paños de mesa de lienço de la tierra", producto de los algodonales de las riberas del Anauco o de El Tocuyo.

Entrar en esos polvorientos archivos y consultarlos desde 1588 es saber que Alonso Andrea de Ledesma, el que murió en lucha con Amyas Preston, tenía molino de trigo, pero no imágenes. Hojear aquellos gruesos tomos es saber que en 1598, Francisco Marín, quien habría de tener larga prole emparentada a personajes de nuestra Historia, en nada apreciaba la pintura, pero en cambio tenía a gran gusto sus calzones de tafetán amarillo y otros de raso negro de la China, dos pares de medias azules y unos borceguíes colorados y otros de tafetán tornasolados, y tres barajas de naipes, espada, dagas y jubón de ruán crudo y una hamaca y su arcabuz, y tenía empeñada su guitarra sevillana. Su entierro, precedido de la cruz y al repique de la campana, con dos acompañantes, misa y vigilia en la tumba, costó once pesos. El portugués Juan Rodríguez legaba en 1605 "una sortija de oro con siete diamantes y siete rubíes" y "una cama de tafetán entero de cortinas tornasol". En otro documento se expresaba que Simón de Bolívar adeudaba diez pesos de oro por un caballo.

En 1606 hallamos el testamento del Vicario de la Iglesia Mayor, don Bartolomé de la Canal Mejías, en el que se mencionan cinco lienzos y tres retablos, diecisiete gallinas, un gallo y una guitarra.

En aquellas páginas se encuentra la noticia de que el devastador terremoto de 1641 tuvo lugar el 11 de junio "como a las nuebe oras de la mañana a mi parecer poco más o menos según la declinación del sol". Gracias a otro testamento sabemos que el sargento Francisco de Saballos y Torres había dejado a cargo de su compadre Juan Manuel Polanco, en el tiempo en que él había sido alguacil de Caracas, años antes de 1652, "un caxon de materiales de pintor que me costo más de quatro mil rreales de plata y una botixa de aseyte de linassa y una petaca con quatro arrobas y diez y nuebe libras de albayalde y una piedra de mármol y porfido de rroma que bale ochocientos Reales". Podemos conocer las lecturas del obispo Fray Gonzalo de Angulo y el pleito seguido por el Cabildo Eclesiástico, entonces en Coro, contra los albaceas "y demás", sobre la propiedad de sus bienes y biblioteca. Litigio que causó gran revuelo, por cuanto "el dicho buestro obispo don Fray gonssalo de angulo era Rico por tener mayorasgo trajo el pontifical entero de todos colores como es obligación que todos los obispos lo tengan y así como no se ha visto en aquella provincia morir obispo tan rico a causado duda en si le pertenece o no todo a la yglesia". El largo juicio habría de concluir el 27 de noviembre de 1636 cuando el mayordomo de la Iglesia Catedral de Caracas recibió aquel día los bienes del difunto entre los que figuraban, además de libros y varias imágenes sagradas, un retrato de fray Gonzalo: "todos los cuales trajo de los Reynos de Castilla". Se puede creer que al tiempo de fallecer Angulo era el hombre más acaudalado de toda la Provincia y que ese retrato suyo fue sin duda alguna de los primeros que hubo en Caracas, pues anteriormente ninguna referencia similar se ha encontrado en aquellos documentos, que por lo general son tan verídicos y

minuciosos. No hay noticia posterior de esta pintura, que tal vez quedó destruida en el célebre terremoto de 1641, en que tantas cosas de valor desaparecieron "a las nuebe oras de la mañana".

El estudio de los testamentos da a conocer también ciertos aspectos de orden social y religioso que es conveniente mencionar. Como ya se ha dicho en otras ocasiones, la mayor fortuna material de la Provincia estaba centrada alrededor de la Iglesia, que ejercía su gran fuerza espiritual sobre las familias notables de hacendados y encomenderos, algunos de cuyos miembros escogían a veces, como carrera, el sacerdocio. Esas grandes familias formaron, tanto en Caracas como en las principales poblaciones de la Provincia, pequeños cenáculos de cierta elevación cultural de donde surgieron, andando los siglos, las verdaderas raíces del espíritu criollo y los fundadores de su cultura. El testamento de doña Juana Mejías, viuda de don Juan Pacheco Maldonado, revela un pequeño mundo de interesantes detalles sobre la vida de mediados del siglo XVII. Las profundas convicciones religiosas; los beneficios materiales que podían derivarse de esas convicciones; los sacrificios pecuniarios que debían llevarse a cabo para lograr salvar el alma de los donantes mediante oraciones y misas. Las rentas que debían formarse para mantener las capellanías ofrecidas en momentos de angustia o arrepentimiento, haciendo recaer, al mismo tiempo, el disfrute de tanta generosidad en un miembro de la propia familia. En el caso que se relata fue un nieto de doña Juana el beneficiario de la obra pía instituida por ella, en los siguientes términos: "De lo mejor y más bien parado de mis bienes —decía en su testamento la señora viuda de Pacheco— se impongan dos mil pesos de a ocho reales a censo y tributo sobre buenas fincas para que con su renta se imponga una capellanía de cien mil misas que se an de decir en el mesmo altar y capilla de nra ssra de la concepción dos semanas y se a de pagar de limosna al capellan a ocho reales cada una porque las diga juebes y savado, por las almas del dicho mi marido y mía, y la de mis Padres y abuelos y descendientes conforme a mi intención y nombro por patron de la dha. capellanía a don Manuel Phelipe de Tovar caballero de el habito de santiago mi hijo y a sus hijos y descendientes por linea recta y por capellan della a don Antonio de Tovar mi nieto hijo del susodicho y de doña juana pacheco mi hija y a falta de el susodicho don Manuel su hermano y subsesivamente don nicolas manso a los demas sus hijos. . ." Doña Juana poseía cuantiosos bienes en la ciudad de Boconó: once esclavos, tierras en el valle de San Antonio con seis mil árboles de cacao, tierras en el valle de Monay con ganado mayor y otras en el valle de Jaujau. Durante su matrimonio con Pacheco Maldonado tuvo a doña Josefa Pacheco, monja profesa en el convento de la Limpia Concepción de Caracas; a doña María del Avila, mujer del marqués de Rielves (¿Rielues?) don Juan de Meneses; a doña Angela, mujer que fue de don Juan de Urbina, y a doña Juana, esposa de don Manuel Felipe

de Tovar. El testamento lo otorgó el 11 de febrero de 1653 ante el escribano público, quien ponía fin así al documento, refiriéndose a doña Juana: "doi fe [la] conozco, y que al parecer estava en su entero y sano juicio, no firmó porque dixo no saver y a su ruego lo firmó el capitán andrés marín don martín de tovar el capitán juan rodríguez (agras) y don nicolás de olivares". El intrincado proceso de formación del complejo económico-familiar queda bien expuesto en este documento. Se puede apreciar la gran fuerza que representaba ese proceso en aquel muy reducido ambiente social, donde las principales familias se mezclaban y unían entre sí, teniendo frecuentemente en cuenta, más que cualquier otro sentimiento de "pureza de sangre", la conservación y aumento de sus fortunas, sentido social de viejas raíces europeas que fue perdiendo vigencia aquí y que para la fecha ha desaparecido totalmente.

En sus tierras de Choroní en donde crecía el cacao que tomaban en jícaras de pequeños cocos labrados y con pies de plata, doña María Vásquez de Rojas y su marido el capitán Diego de Oballe, lucían en 1658, en el testero de la pieza principal de su casa, sus retratos "de cuerpo entero". ¿Serían acaso esos lienzos obra del sargento Francisco de Saballos y Torres? Nadie lo podrá saber. Pero no solamente los Oballe tenían sus retratos pintados al óleo, sino que también otro capitán, don José Renjifo Pimentel, poseía en 1666 el suyo y el de su esposa doña Francisca Games. Uno de los hombres más acaudalados de la Provincia, don Francisco Mijares de Solórzano y Rojas, también lo había mandado hacer bastantes años atrás, por lo que en 1669 su retrato estaba tan "mal tratado" que ningún valor tenía, a juicio de quienes hicieron el inventario de sus propiedades. Esa misma situación se desprende de la relación de los bienes de don José Serrano Pimentel: los cuarenta y nueve lienzos que había en su casa de Caracas se hallaban en mal estado. El descuido llegaba a veces a tales extremos, que don Manuel Felipe de Tovar tenía el propio retrato de la "Reyna nra. señora doña Mariana de Austria de gala", y varios otros de personajes de la casa reinante, absolutamente destruidos.

Es, sin embargo, necesario advertir, al asentar estas consideraciones y para descargo de aquellas personas, que los materiales entonces utilizados en pintura —lienzos, colores, etc.— no siempre eran de la mejor calidad, lo cual contribuía al deterioro de las obras. Si bien existió un notable descuido para la conveniente conservación de muchas de aquellas pinturas, hubo excepciones como la del capitán don Lucas Martínez de Porras, que hizo fueran "retocados de nuevo" sus doce óleos de Majestades.

Era costumbre entonces recubrir con todo género de imágenes los muros interiores de las casas y hasta las paredes de los corredores. Esto lo comprueban los documentos consultados, y en especial los del obispo fray Antonio González

de Acuña, quien materialmente tapizó las paredes de su domicilio, desde el techo hasta el piso, con los ciento tres cuadros que poseía. Mientras más abundancia de imágenes y objetos hubiese, mayor signo de riqueza, bienestar y devoción religiosa. Pero esa aglomeración de cuadros puede interpretarse también como un indudable rasgo de significación cultural. Así sucedía en casa de doña Andrea de Castro, en cuyo inventario figuran hasta noventa y tres cuadros: seis lienzos viejos, diez laminitas pequeñas, treinta y cuatro estampas de papel, catorce países de papel, diez cuadritos pequeños, dos láminas y diecisiete imágenes más de diferentes órdenes. En la mansión de Manuel Felipe de Tovar, caballero de la Orden de Santiago, había, entre otras pinturas, veinticinco retratos de diferentes miembros de la Casa de Austria. Los Mijares de Solórzano tenían setenta y tres de diferentes advocaciones. El licenciado Cristóbal de Mendoza Altamirano, quien era "clérigo presbítero", junto con un bello "misal de antuerpa" poseía veintitrés pinturas al óleo. Para 1674 el capitán don Luis Domingo Hurtado cubría los muros de sus habitaciones, casa de amplio patio y de corredores y verdes jardines, con ciento cuarenta y ocho lienzos de diferentes advocaciones entre los que sobresalía por su calidad, tamaño y valor artístico una Santa Ana, apreciado en seiscientos cuarenta reales, y otras dos más, de la misma advocación, en un mil seiscientos reales. Sentía don Luis especial orgullo por un par de escritorios de ébano con incrustaciones de marfil.

Infinidad de detalles se encuentran en esos documentos que dan una precisa idea sobre el género de vida de las personas más destacadas de aquel tiempo. Los Mijares se daban el raro lujo de traer de Nueva España los jabones para el baño, y los "platos finos de barro bidrados de la puebla" y tenían "paños de mano de lienço de la tierra". Renjifo Pimentel conservaba en su finca de Guarenas "dos telares con sus peynes de teger lienso". Don Juan de Masa dejó a sus herederos "ochenta y cuatro lienzos de los cuales sesenta y tres estaban en tres rollos". Don Juan Pedro Carrasquel Muñoz de Ledezma legaba cincuenta y dos. En los valles del Tuy, al fallecer don José de Arteaga, como no había quien hiciese la valoración, expresan: "todos los cuadros pesan una arroba y cinco libras pesada por romana".

El capitán don José Serrano Pimentel, entre sus abundantes cuadros, lucía "un lienzo de sus armas". Para 1667 don Alonso de Ulloa y Fuentes, Chantre de Catedral, tenía "diez cuchillos de cortar plumas con el sello de armas". El obispo fray Antonio González de Acuña, en cambio, tenía su escudo de armas bordado en un frontal de altar de lana blanca con su fleco y guarnición de oro. Los Mijares de Solórzano lo pintaban sobre un bastidor que valía ocho reales. Los Marqueses de Marianela no tenían escudo pintado. Pero sí poseían, en cambio, sartas de perlas de Margarita, cadenas de oro de México, que algunas daban de cuatro a ocho vueltas, y una policromada carroza con todos sus aparejos, además de un barco grande de cubierta "con

harboles, belas y trinquette remos una hamarra y tres resones". También tenían "doce fruteros de media bara de largo pintados de lienço" que formaban parte del conjunto de treinta y siete otras imágenes.

Don José García guardaba en su casa, entre estampas de vitelas, dos "quadrillos", cincuenta y ocho imágenes de las cuales ocho eran de una vara de largo y representaban "sivilas". El rico mercader Juan de Angulo testaba en 1656 treinta y dos pinturas de diferentes materiales y pedía a Génova las estatuas de la Inmaculada Concepción, San Francisco de Asís y San Juan Bautista, que obsequió para la fachada de la Iglesia de San Francisco, recién reedificada entonces después del terremoto que la había derribado. Esas esculturas son las mismas que todavía lucen en la fachada del templo.

Para tener un conocimiento más completo de la época, es bueno también preguntarse acerca del valor material de algunas de aquellas pinturas. Para mediados del siglo, los once pequeños lienzos propiedad de don José Serrano Pimentel, que representaban varios personajes de la Casa de Austria, valían cuatro reales cada uno. Unas láminas de reducido tamaño, procedentes de México, fueron tasadas, al inventariar los bienes de don Francisco Mijares de Solórzano, en 20 reales pieza. En cambio, su propio retrato, de cuerpo entero, había perdido todo valor por estar roto. Hubo pinturas de todo género y calidad; algunas muy inferiores y otras de elevada condición artística, como ha debido ser aquella imagen de Santa Ana que fue del capitán Luis Domingo Hurtado avaluada "con su marco dorado en seiscientos y cuarenta reales". En el inventario de sus bienes, hecho en 1674, se encuentran además estimadas en ochocientos reales otras dos que representaban "un nacimiento de nuestro señor y el otro de la epifanía".

Un conjunto de dieciocho cuadros pequeños de "pintura extranjera" y cuatro grandes se avaluaban a tres pesos cada uno. Algunas láminas que venían de Nueva España valían catorce reales cada una. Para 1669, doce cuadros de los doce apóstoles, de poco más de una vara, tenían un valor de trescientos ochenta y cuatro reales. Es interesante saber que el retrato del capitán don José Serrano Pimentel valía treinta y dos reales, y otro tanto el de doña Francisca Games, su esposa.

Las dimensiones de las obras variaban relativamente. En general eran imágenes más bien pequeñas. Pocas llegaban a tener más de una vara. Los tamaños usuales eran la media vara, tres cuartas de vara, "una tercia" de largo y a casi todas se las denominaba como "pequeñas". Los tasadores de entonces no daban mucha importancia a estos detalles. El siglo XVIII verá aparecer dimensiones bastante mayores y cierta acuciosidad en las especificaciones.

Ha podido parecer harto monótona la enumeración de los detalles que se acaban de referir, pero ellos son imprescindibles para reconstruir tanto la

vida de las imágenes como nuestra atmósfera artística y humana durante el siglo XVII. De ese conjunto emerge la vida de aquel tiempo, cuyos perfiles se aclaran gracias a esas frías estadísticas, esas cifras inmateriales y esas gráficas sin alma que ha sido necesario computar, ordenar y presentar para poder encontrar más allá de esos datos la intimidad y el calor de la sangre de seres que existieron, pero que nuestra indiferencia había dejado perder sin recuerdo y sin nombres. Hoy son como personajes que han regresado del olvido. Aunque ignorados de nosotros son nuestros antecesores. Son ellos, junto con los retablos y las pinturas, junto con las diferentes artesanías, la verdadera substancia de nuestro pasado histórico.

Así debió producirse en la Provincia de Venezuela la invención de la pintura de que nos habla Francisco Pacheco. En aquel ambiente desprovisto de toda inquietud artística unos artesanos trajeron lo mucho o lo poco que habían aprendido en su suelo nativo. Se ponía entonces en Venezuela, en la entraña de su tierra virgen, la viva semilla, potente y fecunda, de la cultura occidental. Pues no poca influencia ha debido ejercer en aquella gente la presencia de artesanos que solían acompañar a los obispos que venían a Indias. Si bien no se han encontrado todavía las listas de los que debieron llegar a Venezuela, en cambio se conocen varias relaciones de los que fueron con prelados destinados a México, Guatemala, Honduras y Nicaragua. Entre ellos se contaban pintores, canteros, plateros, carpinteros, etc., que servían primordialmente con sus oficios al obispo y a su Iglesia, pero que también ejercían sus actividades en la comunidad en la cual se establecían. De los muy pocos ejemplos que hemos podido conseguir de la Provincia de Venezuela es el del cantero Luis Tello, que vino en 1559 con el obispo fray Pedro de Agreda [3]. Caso bien conocido, entre los muchos que existen en otros países, es el del arquitecto y pintor aragonés Pedro García Ferrer, quien llegó a la Puebla de los Angeles en 1640 con el célebre obispo Juan de Palafox [4]. Aquellos artesanos eran parte de "la familia" del prelado, que como se sabe a veces la formaba un crecido número de personas además de sus legítimos parientes [5].

Como elemento que hubo de contribuir de un modo notable a la formación artística durante aquellos años, deben mencionarse algunas imágenes de mérito que, según hoy sabemos, existían entonces en nuestro medio. Se ha hablado ya antes del retrato de fray Gonzalo de Angulo, quien lo trajo junto con su rico y voluminoso pontificial y su valiosa biblioteca. A la muerte del presbítero José Antonio Delgado, acaecida en 1720, su testamento acusó la presencia en Caracas de varias pinturas y "bosquejos" de Murillo, once en total, además de diversas láminas de "Peregrín" y de "don Juan Simón" [6], un cuadro del Caballero Bernino y sendas obras "en borrón" de Herrera y de Valdés. El presbítero Delgado había llegado a Caracas en 1684 con su madre doña María Josefa Navarro "como de la casa del Illmo. Sr. Obispo don Diego de Baños" "de quien fue paje desde muy tierna edad".

No es aventurado pensar que las imágenes de los personajes regios eran obras que conllevaban por lo general cierto mérito artístico. Es frecuente hallar pinturas de doña Mariana de Austria en las principales casas de la ciudad. Manuel Felipe de Tovar, como se ha dicho, tenía veinticinco de diferentes personajes de la Casa de Austria. De Carlos II, y de la "Reyna Madre, de vara y media de largo", tuvo sendos retratos el obispo González de Acuña. Doña Elvira Moreno legó "el rey don Carlos Segundo de dos varas de alto". Una imagen del mismo monarca fue tasada en ochenta reales, cantidad entonces bastante considerable, y que sirve de referencia para calificar su bondad artística al compararla con el valor de la pintura de San Gregorio, de Murillo, que en 1720 fue apreciada en 16 pesos. (Un peso equivalía a 8 reales).

La huella de Juan Carreño de Miranda, por ejemplo, se encuentra en un lienzo de la segunda esposa de Felipe IV, pero que es de indudable hechura criolla. En esa mediocre copia local de los célebres cuadros que hizo el pintor avilés, DOÑA MARIANA DE AUSTRIA viste hábito de luto y está, por consiguiente, representada en "Reyna Madre", tal como se la menciona en el testamento de González de Acuña. La Regente ocupa asiento frente a una mesa del Salón de los Espejos que decorara Velázquez [7]. Doña Mariana murió en 1696 y es de suponerse, por lo tanto, que esa imagen fue copiada antes de esa fecha y tomada, más que de un grabado, de una pintura. Acaso de un original de Carreño de Miranda, a causa de la semejanza de colorido que se observa con las obras originales del mismo tema que se conservan en el Museo del Prado y en la Academia de San Fernando.

De Mayno, de Pedro de Calabria, que fuera discípulo de Lucas Jordán y nombrado por Felipe V pintor de su corte en 1712 [8] se conocen también varias obras. Firmadas y fechadas. Un lienzo zurbaranesco de SAN PEDRO MARTIR, que perteneció al convento de los dominicos. Otro de SAN FRANCISCO, de la sacristía de la iglesia del mismo nombre en Caracas. De SAN FRANCISCO DE PAULA, en la pinacoteca del Palacio Arzobispal. Estrecha relación con la pintura de Quintín Matsys tiene una PIEDAD que fue del Convento de las Mercedes y que es hoy de Roberto García de la Concha. *Madonnas* de típico sabor flamenco figuran en algunas colecciones particulares, y se encuentran también libros de estampas como el *Vermis Sericus* y *Boni et Mali*, que contienen firmas de destacados artistas flamencos: Juan Stradanus, Felipe Galle, Carlos de Mallery, Martín de Vos. Se sabe de otros, de Juan Sadler, Juan Collaert, de Corn, Galle, de Cipriano Passaes y de Pedro de Jodaco, que hoy pertenecen a doña Graciela Herrera de Acedo Toro. De una "invención" de Bassano, el Museo Diocesano de Mérida tiene un bello grabado del CRUCIFICADO. Lienzos y estampas, todos éstos que, por sus condiciones pictóricas, han debido servir de viva lección a los artistas locales, que con solícito afán buscarían inspiración y conocimiento en esas obras.

La sensibilidad artística de aquella gente se refleja, a veces, en un inesperado detalle. Ante ciertas pinturas, los tasadores mostraban rasgos de un definido sentido de valoración estética al calificarlas subjetivamente como de "buen pincel", "de fino pincel", o, al contrario, "de pintura burda". En aquellos tasadores que, por lo general, eran del oficio, pintores más o menos diestros, se había despertado ya la inquietud artística; para ellos y por ellos, la vida en la Provincia adquiría una específica función de cultura. Esos hombres echaron silenciosamente las bases de nuestra apreciación estética, de nuestra valoración pictórica. Serán anónimos para muchos, pero de su existencia real y verdadera, no menos importante que la del guerrero, del agricultor o del sacerdote, nos hablan sus juicios —"...de fino pincel..."—, asentados como al desgaire en un viejo inventario.

Conviene también apuntar que a semejanza de los de otros países, nuestros pintores ejercían variedad de oficios, no siempre directamente relacionados con las Artes Plásticas. Debe tenerse en cuenta que el artista de aquel tiempo, como fue antes el caso de muchos grandes creadores del Renacimiento, no se limitaba a un solo oficio, sino que con desenvuelta curiosidad participaba de manera múltiple en diferentes campos de actividad. Cellini, Brunelleschi, Ghiberti, Dürer y Holbein fueron artistas, pero también fueron artesanos, pues su maestría en el manejo del pincel no les impidió, antes bien les ayudó, a alcanzar otras metas, donde tuvieron muy destacada actuación. Ni Rafael ni Mantegna, y mucho menos Vinci o Miguel Angel, pudieron limitarse a ejercer el oficio de pintor exclusivamente. El pintor renacentista fue un artesano calificado en varias ramas de las Bellas Artes, y de ese mismo polifacetismo dieron muestras —toda proporción guardada— nuestros artífices coloniales del siglo XVII que, al mismo tiempo que pintaban lienzos, también doraban velas, tallaban retablos, construían iglesias, dirigían trabajos de acueducto o regentaban hospitales. Los casos de Juan Agustín Riera, ya estudiado, o de Juan de Medina, Juan Maldonado, y Fray Fernando de la Concepción, que habremos de ver pronto, son buen ejemplo de la peculiar condición profesional del artista y del artesano de entonces; condición que prevaleció durante largo tiempo en España.

Es, por lo tanto, previsible, y no habría de extrañarnos en absoluto, que se encontrasen algún día estos nombres asociados con el ejercicio de otras profesiones, aunque hasta ahora sólo se les conozca por las actuaciones en que aquí se les menciona. El próximo siglo verá, empero, surgir un tanto el especialista, por lo que se perderá un poco ese carácter múltiple del artista vuelto artesano, para aparecer más bien profesionales dedicados específicamente a su actividad de pintor.

NOTAS - CAPITULO IX

1. Véase, en las *Fuentes*, la relación de las inéditas utilizadas para la presente obra.

2. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, p. 420-430.

3. "Luis Tello, soltero, natural de Tordesillas, hijo de Diego García Agudo y de Ana de Vega, a Venezuela como cantero de Fr. Pedro de Agreda, Obispo de Venezuela, en 17 de diciembre de 1559" (AGI, sección de Contratación, Libro II, fº 52 vº).

4. Lozoya, *Historia del Arte Hispanoamericano*, IV, p. 294.

5. En cuanto a otros países de América podemos citar: "El pintor Juan del Campo sale el año 1557 para Honduras con el Obispo Fray Jerónimo de Corella; el pintor Alonso Durán pasa a Nicaragua, también el año 1557 en compañía del obispo; Andrés de Ascona, natural de Beleña, hijo de Pedro de Ascona, pasa al Nuevo Reino de Granada como aprendiz del pintor Miguel de Barreda, el 26 de octubre de 1559; el Licenciado Carrasco lleva a Guatemala el año 1558 al pintor Pedro Martín" (AGI, Contratación. De varios legajos de dicha sección, en registro de "Pasajeros a Indias". Dato facilitado por la doctora María Teresa Bermejo de Capdevila, al autor).

6. El notable investigador español, Diego Angulo Iñiguez, en carta para el autor de este trabajo, piensa que "Peregrín" pudiera ser Pellegrino Tibaldi, el pintor escurialense; y que en el caso de "Don Juan Simón", podría tratarse de Juan Simón Gutiérrez, discípulo de Murillo.

7. Harris, *La Misión de Velázquez*, p. 113.

8. Ceán Bermúdez, *Diccionario*, pp. 186-187.

X

LA CATEDRAL DE CARACAS

IDENTIFICAR HOY EN DIA las obras de los pintores y artesanos de entonces es tarea prácticamente imposible. Sin firmas en los lienzos; sin registros gremiales a que acudir; sin posibilidad de consultar más documentación que la que hasta ahora se ha examinado, está casi fuera de toda probabilidad racional el obtener mayor identificación que la ofrecida en este trabajo. No se puede, por lo tanto, esperar asociar, para este período de nuestro relato, un nombre con una obra, una pintura con su autor. Al principio creímos poder lograrlo dirigiendo la investigación hacia un corpus documental, hacia un conjunto organizado y relativamente bien conservado, como lo es el Archivo del Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Caracas. Pero nuestras investigaciones en sus fondos, así como en prácticamente todos los demás archivos que estuvieron a nuestro alcance, no tuvieron mayor éxito en este sentido.

La historia artística de la actual Catedral de Caracas remonta a la segunda mitad del siglo XVII. Su construcción tuvo lugar a raíz del terremoto de 1641, cuando fue destruido el templo, la antigua iglesia parroquial que en ese mismo lugar había sido ampliada en 1614. El constructor del nuevo edificio fue el Maestro de Carpintería de la Ciudad, Juan de Medina [1]. A él mismo se le encomendó igualmente, el 2 de diciembre de 1666 —ya muy adelantada la fábrica— la hechura "buena y primorosa" del Retablo del Altar Mayor. Don Bartolomé Escoto, deán que fue de la Catedral, había dejado, con ese fin, 1.300 pesos. El Cabildo Eclesiástico, reunido aquel día, dictó a Medina precisas instrucciones: el Retablo debía tener "cuatro varas y dos tercios de ancho, y de largo todo lo que ocupa desde el Altar Mayor hasta la enmaderación de la capilla de tres cuerpos, lleva diez columnas melcochadas [salomónicas] con los capiteles de hojas y cuatro nichos para poner los santos de bulto y en el primer cuerpo ha de hacer un sagrario de dos varas de alto y todo esto bien obrado, con todos los relieves que se requieren en los alquitraves, frisos y cornisas, con más el cielo que ha de hacer de madera con obra de relieve; y por su trabajo, maderas, clavazón, y todo lo demás hasta acabar el dicho retablo y sagrario y ponerlos en perfección de dorar y a satisfacción de este Cabildo se le habrán de dar dos mil y trescientos pesos" [2]. Con aquel característico espíritu tan renacentista y vinculado asimismo a la tradición medieval, del ar-

tesano polivalente, el carpintero Medina fue construyendo la Iglesia Mayor al mismo tiempo que la embellecía con altares que es de suponer eran de finas y modeladas tallas. Varios operarios, que serían seguramente artistas calificados, ayudarían también a la ejecución de tan importante mueble. De plata de relieve fueron las puertas del nuevo sagrario, que en 1668 concluyó el maestro platero José Díaz. El dorado de la obra, que estuvo a cargo de Fray Fernando de la Concepción, duró seis meses, y en él se gastaron diez y seis arrobas de yeso y trescientos libros de oro. Su costo fue de siete mil doscientos reales. Las pinturas de Santa Ana y de Santiago fueron encomendadas a Juan Maldonado. Por ellas cobró doscientos sesenta y cinco pesos. El costo total del Retablo y de su Sagrario fue de dieciocho mil setecientos treinta y siete reales, o sea dos mil trescientos cuarenta y dos pesos.

La edificación de la Catedral, en verdad, no terminó como se cree en general, "diez años después" de comenzada en 1664 [3]. Una vez concluida la parte del Altar Mayor, parte de la fachada y el coro, el que entonces estaba colocado en el centro de la nave mayor, hubo de continuar con la construcción de la Sacristía y terminar la hechura de las capillas laterales.

El 12 de noviembre de 1666 se encomendó para el trascoro, o sea para el altar que daba la espalda al coro —el altar del Perdón— y cuyo frente miraba hacia la entrada principal de la iglesia, la hechura de "cuatro imágenes de buena pintura que representasen a San Bernabé, a San Gabriel, San Rafael, San Miguel y el Angel Custodio y más florones y otros asuntos de lucimiento todos los blancos que hubiere en la testera del dicho trascoro, y si hubiere oro se doren los perfiles y remates, y para que tenga efecto irá el Deán y el señor Tesorero a concertar el valor de las dichas pinturas" [4]. Aunque por desgracia no se menciona el nombre del artista encargado de la ejecución, la importancia de la cita radica en el hecho de que había de ser, indudablemente, un pintor de la localidad.

Se sabe igualmente de la hechura de otro retablo, el del Santo Cristo, encomendado al "Maestro de Carpintero" Pedro de los Santos en "lo tocante a la fábrica de madera y manos de oficial", para lo cual se le entregó un dibujo que le sirvió de modelo. En las cuentas del Mayordomo de Fábrica, el Alférez Pedro de Paredes, constaba el gasto de "un real en tachuelas para enclavar los retratos de los señores obispos", retratos éstos que nadie sabe dónde fueron a parar, cuya conservación hubiera sido de gran valor para la historia de la pintura colonial en Venezuela, pues acaso fueron realizados por destacados artistas de sus respectivas épocas.

El Cabildo Eclesiástico, en 1669, resolvió aumentar el número de las imágenes que adornaban el Altar Mayor, con ocho cuadros de ángeles, para lo cual compraron veinte varas de "bramante crudo" que costaron 110 reales y mil ta-

chuelas alcayatas, "clavitos de ala de mosca", para fijar los cuadros, andamios para montarlos y asegurarlos en la pared. Incluido en el precio estaba el salario de dos negros jornaleros que trabajaron tres días en hacer el andamio. Minuciosa cuenta fue dada en aquella acta del 8 de junio, hasta el nombre del mercader Juan Díaz a quien se compraron las mil tachuelas, todo excepto el nombre del pintor que hizo "los ocho cuadros de Angeles para el Altar Mayor". Sin embargo, aunque existe esa omisión, es posible que las imágenes fueran encargadas a Juan Maldonado, quien había sido el autor de las de Santa Ana y de Santiago ya referidas y ejecutadas en ese mismo año para ese mismo Altar Mayor.

A Maldonado que, como se ha visto, fue tallista y pintor, lo habíamos encontrado desde 1667 en la hechura de un Santo Cristo que hizo en una Cruz y por el que le pagaron 32 reales. Fue tasador testamentario, en 1680, de varias obras de arte dejadas por el Capitán Lucas Lovera Otáñez, y su huella se pierde durante largo tiempo hasta que vuelve a aparecer en 1702 nuevamente como tasador de un retrato de cuerpo entero de Don Juan de Ascanio, que valía la cuantiosa suma de trescientos sesenta reales. No se conoce el lugar de su nacimiento, ni otro detalle sobre su vida; no se sabe si era nativo de España o si era criollo. Su obra ha desaparecido. Tan sólo su nombre perdura como uno de los primeros pintores de que se tenga conocimiento que actuara en Caracas de manera destacada.

Hombre de mayor actuación aún que Maldonado es sin duda alguna Fray Fernando o Hernando de la Concepción. Aparece en 1656 en la nómina de la comunidad de San Francisco, de Caracas, como Hermano lego, es decir, no sacerdote [5]. En 1658 se le conoce como tasador de los bienes dejados por el alférez Pedro de Ojeda que "perecció en el contaxio de enfermedad que se padeció en esta dicha ciudad". Volvemos a encontrarle en 1667 en el testamento de don Alonso de Ulloa y Fuentes, Chantre de la Catedral de Caracas, quien le menciona como autor de una Inmaculada Concepción "que tengo mandada hazer". Este "seráfico hermano" "de regular observancia", y "Maestro de escultura" recibe del Obispo fray Antonio González de Acuña el encargo de construir un acueducto urbano; por ello, se le designa, en 1676, "Maestro de la obra para traer el Agua limpia desde su Madre por conductos de cal y canto y cañería separada de la que biene por las Acequias comunes con Caja separada hecha de cal y canto, y con todas las fortalezas y albañilerías necesarias para su perpetuidad hasta la Plaza de esta ciudad" [6].

En 1668, fecha para la cual Juan de Medina ya tenía avanzada la fábrica de la Catedral, se solicitó nuevamente a Fray Fernando para que pintase, en el Altar de San Jorge, las imágenes de "los gloriosos San Cosme y San Damián", por acuerdo del Cabildo Eclesiástico.

Fue llamado nuevamente a Cabildo el 11 de junio de 1681, para discutir asuntos de mucha importancia sobre el ataque del corsario francés Gramont y la fortificación de la ciudad y la de La Guaira. También se informó en ese Cabildo de la compra "de cuarenta libros de oro para hacer el cuadro de Santa Rosa, y los entregue al Padre Fray Fernando de la Concepción". Esta simple referencia que a primera vista puede pasar desapercibida tiene un significado especial. Para aquel momento era Obispo de Venezuela Fray Antonio González de Acuña, limeño, como Santa Rosa, por quien tenía gran devoción. Por lo tanto, si el propio prelado encargaba a Fray Fernando la ejecución de una pintura de la Santa, debemos suponer que el artista estaría a la altura de quien la ordenaba y de la tarea encomendada, y que por consiguiente, Fray Fernando era pintor correcto y esmerado. No pensamos que pueda tildarse esa conclusión de demasiado arriesgada e imprudente. Creemos también que si a un pintor de los que entonces había en la ciudad se le hubiera encomendado la hechura del retrato del Obispo de Caracas, bien ha podido ser a aquel seráfico Hermano al que, como lo acabamos de ver, se le había pedido la pintura de Santa Rosa, de San Cosme, de San Damián y una Inmaculada Concepción. ¿Estaríase, entonces, frente a una obra suya al mirar el retrato del OBISPO FRAY ANTONIO GONZALEZ DE ACUÑA [VI] que hoy se guarda en el Palacio Arzobispal de Caracas? Tal suposición no carece de razones a su favor; y si Fray Fernando resultase ser su autor, ese lienzo serviría para guiarnos hacia la identificación de otros que provengan de su misma mano. Es de esperar que llegará un día en que el estudio artístico de nuestro pasado colonial haya progresado de tal manera que permita aceptar o rechazar con certeza conjeturas como la que dejamos aquí expuesta.

La última actuación conocida de Fray Fernando tuvo lugar en la oportunidad de la rendición de cuentas que aparece en la "Representación de don Juan Galves Ulloa, vecino de Caracas, mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de Candelaria que estaba en la Catedral" y que fue lío largo y complicado. Lo registran las actas capitulares del 14 de octubre de 1681 y tiene cierto tono, solemne y grave, que suena más bien a despedida. La mención es escueta y precisa: "que se compren cuatro tablas y se las lleven al Padre Fray Fernando de la Concepción, con el lienzo del cuadro del Santo Cristo que está en la Sacristía en el vestuario de su Señoría para que lo aliñe y se pague lo que hiciera de costo". Esa breve noticia es la última que nos ha sido posible encontrar acerca de la labor de ese monje franciscano, indiscutiblemente uno de los más importantes artesanos y pintores que tuvo Caracas durante la segunda mitad del siglo XVII. En realidad, su actuación ha debido de ser mucho mayor de lo que reflejan las muy parcas informaciones que figuran en los relativamente escasos documentos que hoy quedan de aquel período. Sus obras, como las de los demás pintores contemporáneos, han desaparecido o permanecen desconocidas. Hoy tendrían un alto valor cultural. Pero entonces, como en nuestros días, la vida de los objetos era breve.

Breve fue también la del Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Caracas. Las imágenes de Santa Ana y de Santiago Apóstol que Juan Maldonado pintara en 1668 volvieron a ser tema de discusión en Cabildos de 1699. El Retablo se encontraba en mal estado y amenazaba ruina. Fue preocupación constante del Cabildo la preservación de aquel altar, sin poder determinarse a causa de la confusa redacción de las actas, la final resolución a que se llegó. Se desprende, empero, que en 1721 fue necesario hacer de nuevo la obra, conservando algunas piezas de la anterior "correspondientes a los cuerpos antiguos". Lo cierto es que para 1777, un siglo después, sus restos se hallaban en las bodegas: "los primeros que se quitaron y custodiaron en dichas bodegas se han consumido y perdido en ellas, quedando solamente en la actualidad unos cortos fragmentos". Esos cortos fragmentos, precisamente, era todo lo que entonces quedaba del Retablo de Medina y de los lienzos de Maldonado. Al desaparecer, siguieron esas imágenes el camino de tantas obras que llevaban en sí mismas la historia de nuestra pintura. Más de un siglo estuvieron atentas, presentes y como embelesadas escuchando las plegarias de los caraqueños. En las bodegas de Catedral fueron muriendo, ahogadas por el espeso polvo y las telarañas, escuchando el ruido nocturno de los insectos: el lento moverse de los alacranes y el vuelo pestífero de las cucarachas. Acaso un murciélago utilizaría sus bastidores para dejarse colgar pesadamente. El Altar del Santo Cristo, para el que hizo Fray Fernando las pinturas ya mencionadas, fue enviado en 1758 a la Iglesia de San Lázaro, en la propia capital, o acaso "a otra del campo": las actas no lo especifican con claridad. Pero sí consta que en 1777 el Cabildo eclesiástico consideraba que "son los dichos retablos desechados inútiles para siempre respecto de esta Santa Iglesia, sin uso alguno a que puedan aplicarse; en cuyos términos no sólo es razonable, sino de precisa justicia el que se vendan o se den de limosna a las iglesias pobres" [7]. Anticipo de un destino semejante que en 1799 tuvieron otros viejos objetos, respecto a los cuales se ordenaba: "y todo lo demás consúmase y dónese si hubiere algunas personas o iglesias que quieran alguna imagen, sin embargo de hallarse tan deterioradas" [8].

1. Möller, *Páginas Coloniales*, p. 104.

2. *Actas Cabildo Eclesiástico*, libro III, fº 124.

3. Así lo había hecho creer una representación de Juan de Medina, en donde decía "haber concluido la iglesia y su torre en diez años transcurridos desde el de 1664". (Navarro, *La Catedral*, pp. 48 y 50). En realidad, se trataba sólo del cuerpo central del edificio. El obispo Diego de Baños y Sotomayor, quien llegó a Caracas en 1684, decía en una representación al rey, de 20 de agosto de 1705: "... y en ésta, luego que llegué, acabé la capilla del sagrario, que estaba principiada muchos años antes, y costeé una nave que faltaba de la iglesia..." (AGI, Santo Domingo, leg. 794).

4. *Actas Cabildo Eclesiástico*, libro III, fº 123 vº

5. Carta de Fray Lino G. Canedo, OFM., al autor.

6. AGN. Real Hacienda, tomo DCCCVI, pieza Nº 6. Dato dado a conocer por Archila, *Historia de la Medicina*, p. 189.

7. *Actas Cabildo Eclesiástico*, libro XVI, fº 188 y vº

8. Archivo Catedral, Cuaderno de inventarios de 1777 a 1806.

XI

LAS PRUEBAS MATERIALES

COMO SE PODRA ver en las láminas que estudiaremos de seguidas, uno de los rasgos sobresalientes de nuestro panorama pictórico del siglo XVII fue su heterogeneidad de estilo. Variedad fácil de comprender si se analiza el medio social en que tuvo lugar y se considera la falta de enseñanza académica, que facilitó la diversidad de tendencias y estilos, y que tuvo como consecuencia que las Bellas Artes careciesen de bases firmes y normas sostenidas para su desarrollo. Las pinturas a que nos referiremos en el presente capítulo, acusan un origen y un concepto plástico que apunta hacia un carácter de tipo y sabor peninsular, aun mismo si fueron ejecutadas en tierras americanas. Españolas son, dentro del concepto general del término, aunque individualmente, parte de ellas a su vez tuvieran diversos orígenes. Sobre este tema, que ha sido estudiado en años recientes con mayor hondura científica, observa Martín S. Soria en un agudo ensayo: "Por lo menos en el siglo XVI, y creo que en cuanto a la pintura en los demás siglos de la vida colonial, las influencias españolas son de importancia secundaria, mientras que dominan ideas, estilos, pintores, pinturas y estampas importadas de Italia y de Flandes, y a veces de Francia o de Alemania. A menudo la colonia se ha considerado mero ramo de la cultura española. Ya es tiempo de darse cuenta de que las Indias españolas eran esencialmente crisol de muchas razas y culturas, entre las cuales la española se hallaba a la cabeza, eso sí, pero en varios campos imperaba mucho menos de lo que se suele pensar" [1]. Si tal concepto se acepta, y creemos que no existe científicamente razón para rechazarlo, sería tarea de majadero querer deshilar aquellas imágenes para descubrir en cada una de ellas sus fibras nativas. Debemos considerarlas como parte de lo que se podría llamar el vasto complejo cultural español con lo que en aquél había de mezclas, influencias y alteraciones, pues la mestización de las grandes culturas es un hecho científico indiscutible. Es un acontecimiento histórico en que miles de partículas de diferentes orígenes y formas crean una expresión. Por lo tanto, cuando se habla de la pintura que floreció en América —o, más concretamente, en Venezuela— durante el período en que formábamos parte de la unidad social española, no debe olvidarse que en dicha pintura estaban potencial o virtual-

mente presentes todos los ingredientes que se habían absorbido en la propia Península y que tenían ramificaciones en Italia, Flandes, Alemania y Francia. En la medida en que la cultura española —o la pintura, que aquí nos interesa— era mestiza en ese sentido, puede decirse que lo fue también la nuestra desde el comienzo. Y esos mismos elementos fueron los que, una vez llegados a estas tierras, se expresaron aquí de acuerdo con el "habitat" que los circundaba, adquiriendo entonces otra nueva fisonomía. Semejante proceso estilístico es frecuente hallarlo entre los pintores sieneses y los de Umbría; entre los toscanos y los de Emilia.

Interesa reducir, por lo tanto, el problema a su prístina ecuación en lo que se refiere a la Provincia de Venezuela. La investigación llevada a cabo revela la presencia de un grupo de pintores cuyos nombres y apellidos básicamente son españoles: Tomás de Cocar, Pedro de la Peña, Juan Agustín Riera, Francisco Saballos y Torres, el hermano lego fray Fernando de la Concepción, Cristóbal Valdés Rodríguez de Espina, Juan Maldonado, Valerio Juan Acosta, Fabiana González, Juan Francisco de Lerma, fray Diego de los Ríos y Mauricio Robes. Nombres estos de indudable origen peninsular, como lo fueron también los de criollos nacidos en América y formados artísticamente en la Provincia.

La pregunta por hacerse quedaría reducida entonces a saber si entre ese grupo de artistas, nativos o no de Venezuela, existió una influencia artística de carácter autóctono, indígena, para mayor claridad, capaz de dejar sus rasgos en el estilo o de orientar el sentido plástico las obras que entonces se hicieron. En verdad, no creemos que esto haya podido suceder. El conocimiento que hasta hoy se tiene de la expresión artística de nuestros aborígenes no permite pensar en tal influencia. No lo creemos. La pintura que hoy se conoce de nuestro pasado colonial no refleja la huella india, tan característica de otras partes de nuestro continente, ni tampoco la negra. Si se puede pensar que el Niño de la VIRGEN DEL ROSARIO [XII] de la Colección García Quintero tiene asomos de facciones mestizas, debe entenderse que el posible mestizo era el modelo que sirvió para aquel Niño, pero en absoluto la expresión plástica en sí que lo plasmaba. Son dos circunstancias muy diferentes y muy claramente definidas. Dos conceptos de interpretación histórica muy diáfanos. El que pinte a un negro apelando para ello al concepto plástico español, como sería el caso a que nos referimos, no tiene forzosamente que ser alguien de aquella raza. Por otra parte, si en algunas imágenes se observan giros algo distantes de las fórmulas académicas, esto no autoriza a pensar que hubieron de ser forzosamente ejecutadas por mestizos, negros o indios. Esas obras respondían a las concepciones plásticas y a las posibilidades de personas cuyos conocimientos pictóricos se hallaban ciertamente alejados de las normas académicas, y que se expresaban simplemente con los reducidos recursos gráficos que estaban al alcance de su sensibilidad. Recursos modestos

en cuanto a la perfección académica del dibujo, como es el caso del "Pintor del Tocuyo", que si bien carecía de aquella destreza halló en cambio otros recursos expresivos que suplían sus limitaciones técnicas.

No debe perderse de vista en ningún momento, al analizar esos factores de carácter cultural, el estado social de Venezuela durante el siglo XVII, muy distinto de lo que será en el XVIII. Las condiciones ambientales y étnicas que prevalecieron en el siglo que aquí reseñamos, al reflejarse sobre nuestra incipiente pintura colonial, presentan problemas que no deben entrar en la generalización de los conceptos estéticos y ser englobados sin la debida distinción en el mapa general de la geografía artística de América. Nuestro siglo XVII tiene características propias que no se repitieron en la centuria siguiente.

Sería ajeno a nuestra tarea remontarnos hasta los orígenes étnicos de los pobladores españoles de los siglos XVI y XVII. Valga la oportunidad, sin embargo, para recordar brevemente que aquellos hombres provenían principalmente de Castilla y, hacia 1585, de Aragón [2]; había también "andaluces, extremeños y castellano-leoneses". Hombres que vinieron a estas tierras con sus diversas sensibilidades y los muy contados de entre ellos que ejercían labores pictóricas conservarían las características propias de sus lugares de origen: Castilla, Aragón, Andalucía, Extremadura y León. Es, por lo tanto, evidente que para aquellas dos centurias no es factible encontrar en nuestro medio venezolano un lenguaje plástico uniforme. Por esa razón, principalmente, es que muchas de las pinturas que se estudiarán están expresadas en diversos estados de emoción artística. Cada una a su manera.

El significado de las cifras y estadísticas referidas anteriormente es justamente el de probar que la Provincia sí tuvo, fuera de toda duda, producción pictórica propia, cuyos méritos y carácter guardaban estrecha relación con su medio ambiente, con su cultura. La expresión plástica de entonces fue, en realidad, el reflejo general de la formación social de unos hombres más dados a la guerra y a la aventura que al trabajo, pero a quienes la adversidad convirtió en agricultores. Aquella primera "aventura del mar océano" había encallado en el corazón de la tierra.

Ha sido necesario ser por demás explícito y detallista en ciertos aspectos del período que se está estudiando, para demostrar la presencia de un gusto por la pintura y una actividad artística, en ese sentido, mucho más honda, extensa, rica y definida de lo que hasta ahora pudo nadie imaginar siquiera, pues ninguno de los trabajos que conocemos sobre la cultura venezolana del siglo XVII, llega a estudiar el problema en forma metódica. Hemos creído, por consiguiente, que tantas citas y tantas referencias, si pueden significar alguna molestia para el lector, resultan, sin embargo, indispensables para aclarar el verdadero estado cultural en cuanto a pintura se refiere. Son, en suma, tiempo bien aprovechado.



II - Anónimo
Provincial Don Francisco Mijares de Solórzano
Casa Natal del Libertador, Caracas.

De ese nuestro siglo XVII, quedan hoy las pocas imágenes que han podido sobrevivir a las tantas calamidades que hemos relatado. Sabemos que fueron muchas las que entonces existieron. Por desgracia, y sin poder culpar por ello a la cultura de aquel siglo, los lienzos que se estudiarán en seguida han sido seleccionados como los más característicos de aquel período.

70 El retrato del Provincial DON FRANCISCO MIJARES DE SOLORZANO Y DIAZ DE ROJAS [II] es mencionado en su testamento, en 1668, como "de cuerpo entero", roto y "viexo" y, por lo tanto, "no se avalúa".

La mención "roto" acaso se refiera a los daños que pudo sufrir en ocasión del terremoto de 1641. En efecto, un detenido examen de la tela revela que en casi toda su longitud izquierda y en un lugar del rostro había grandes desgarraduras que fue necesario reparar, sometiendo la obra a una importante restauración, ejecutada, por cierto, en forma muy criticable. En cuanto a la apreciación de "viejo", creemos que para la fecha del testamento —1668—, año del fallecimiento de don Francisco, podría tener el retrato alrededor de treinta años de hecho, pues debe tomarse en cuenta que el Provincial había nacido hacia 1608 y que el personaje del lienzo representa a un hombre de unos treinta años, lo que fijaría su ejecución para 1638. Se estaría en presencia por lo tanto, de una calificada muestra de la pintura que se hacía en Caracas durante la tercera década del siglo XVII.

Don Francisco Mijares de Solórzano y Díaz de Rojas nació en Caracas. Fue Provincial y Alcaide Mayor de la Santa Hermandad y Caballero del Hábito de Alcántara. Contrajo matrimonio en dos oportunidades: primero con doña Francisca Vázquez de Rojas y, al enviudar, con doña Catalina Hurtado de Monasterios y Mendoza, en 1647 [3]. En su retrato aparece vestido todo de negro. Ropilla y ferreruelo. La primera de seda negra, así como las calzas que rematan en una angosta tira de encajes alrededor de la pierna. Golilla blanca almidonada, con su saliente angular, que fue el sustituto de la barroca gorguera [4]. Su mano izquierda, enguantada, sostiene un ancho sombrero de fieltro negro. Al cinto la espada de puño de plata y en medio del pecho, sobre la tela adamasquinada, la venera de la Orden de Alcántara. Botines negros sobre medias de seda. La mano derecha agarra un guante negro de gamuza. El rostro de don Francisco es varonil y altivo. Los rasgos pronunciados denotan un carácter decidido. Las cejas están bien formadas; la nariz es larga y recta; los labios, fuertes. El cabello largo se abomba a los costados al rematar a la altura del cuello. Bigotes a lo Felipe IV, a lo Velázquez, y larga mosca que llega más abajo de la redonda barbilla. Hay un cortinaje rojo en la parte superior, a la izquierda, y del lado opuesto el escudo de armas del Provincial. El piso de damero rojo y blanco luce hoy oscurecido, como el resto de la pintura, por efecto de la oxidación de los barnices. Abajo, a la izquierda, una tarjeta en que se lee: "*Dn Franco Mi/xarez de Solor/zano y Rojas, Pro/vincial y Alcaide/ Mayor de la Sa. Her/mandad de la Ciudad/ de Santiago de León/ de Caracas: Provin/cia de Venezuela/. Cavallero de la / Orden de Alcántara*". Debajo de esta inscripción todavía puede verse la traza de otra hecha anteriormente, hoy difícil de leer, y que fue recubierta, posiblemente, cuando se restauró el lienzo y se hizo su reentelado.

Por varias circunstancias se puede pensar que esta es una de las más antiguas pinturas del siglo XVII que hoy subsisten. Puede que sea también la más

antigua. Su mérito reposa justamente en su gran valor documental de carácter histórico. La calidad de su técnica es buen ejemplo también de la mejor expresión plástica que tuvo lugar durante la primera mitad de aquel siglo. Es una muestra única en la que podemos entrever el carácter del ambiente pictórico de esos años y que nos revela, antes que nada, cierta asociación de carácter plástico con los retratos que entonces se hacían en México. Igual "factura", colorido y sentido. Conviene destacar esta circunstancia para mejor documentar la influencia de la pintura mexicana desde tan temprana época.

En nuestro medio, el género pictórico del retrato fue escasamente practicado durante el siglo XVII. Factores sociales explican esta circunstancia que de por sí es valioso indicio para el mejor conocimiento de aquel momento. Aún más escasas fueron las pinturas de retratos denominados de donantes u oferentes. En la investigación llevada a cabo se han encontrado tan sólo tres referencias de este tipo. Una de ellas figura en el testamento de don Juan de Ibarra, fechado en 1643, en donde se especifica que: "se le dé el retablo o cuadro grande de Nuestra Señora en que estoy yo y mi mujer retratados, para ella".

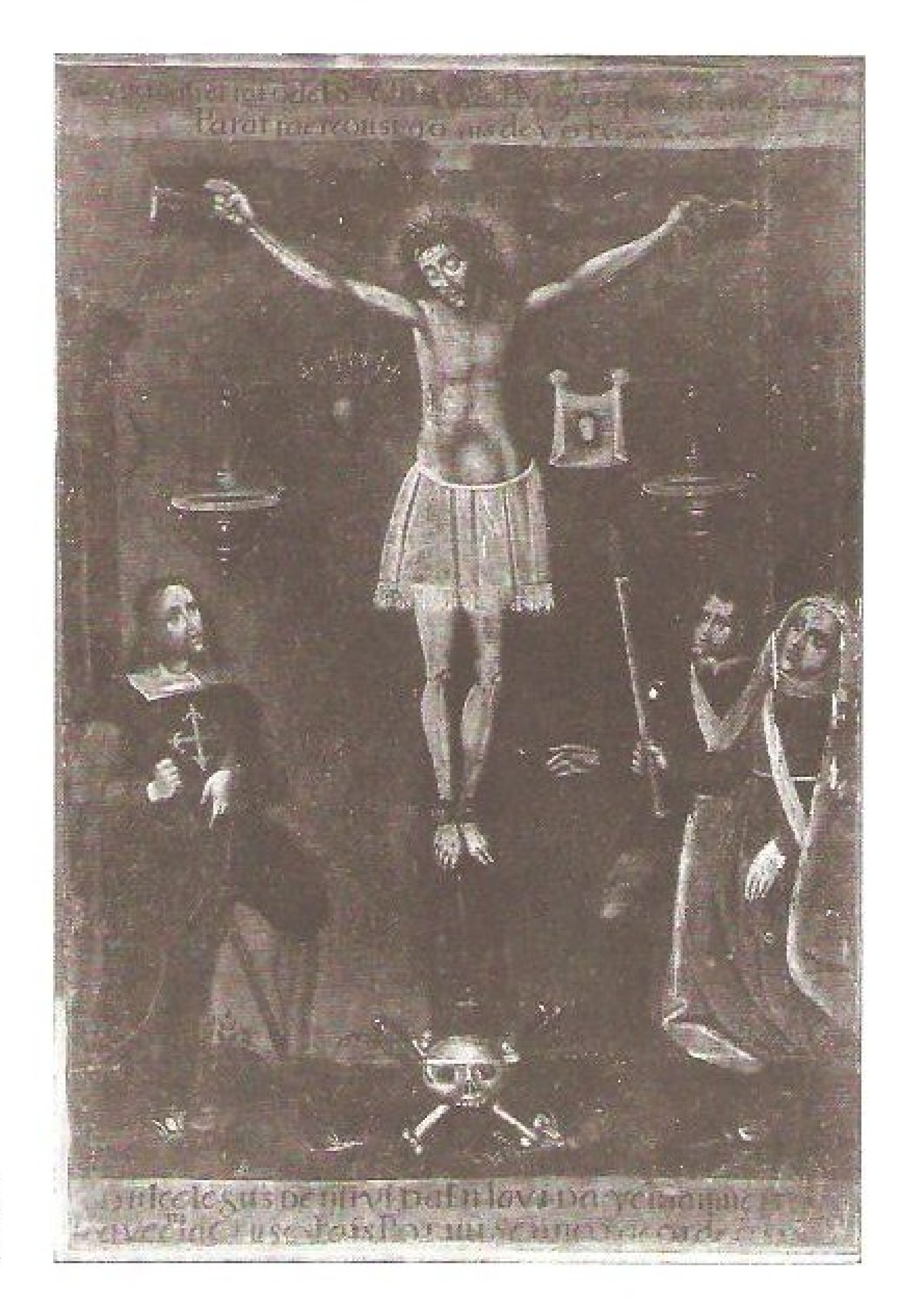
De ninguno de esos tres lienzos que se mencionan en antiguos documentos conocemos el actual paradero. Sabemos, en cambio, de dos pinturas de este género, que hoy existen. Una pertenece a la familia Chapellín de Guarenas, y la otra es del señor Palacín Palacios. Ambas representan al CRISTO DE BURGOS [III], con todos sus atributos, en solemnes y sombríos tonos. La composición de la imagen del señor Palacios es la tradicional. A los pies del Crucificado aparecen tres figuras. El caballero de la izquierda viste a la usanza del siglo XVII: la golilla ya había evolucionado hacia el frente recto, suprimiendo el ángulo frontal [5]. Sobre el pecho luce una vistosa cruz de Calatrava. Hincado sobre una sola rodilla, en su mano derecha sostiene un cayado. A la derecha aparece el grupo de la esposa y otra persona, acaso un hijo, sosteniendo la primera un grueso cirio. Al pie de la Cruz figura la calavera de Adán, quien según la leyenda fue enterrado en el Gólgota (cráneo, en arameo) para surgir a la superficie cuando los sepulcros habrían de abrirse. Simboliza de esa manera la Muerte, sobre la que se yergue triunfante la Cruz, símbolo de la Vida [6]. Corazón traspasado por siete cuchillos. Lienzo de la Verónica y lámparas votivas. En la parte superior se lee: "*Devoción al retrato del Sto Cristo de Burgos que está en C...* [ilegible] / *para traer consigo sus devotos*". Abajo: "*Dulce Jesús de mi vida / que en la Cruz estáis por mí / en la vida y en la muerte / Señor, acordáos de mí*".

El sentido de la pintura, su técnica, algo arcaizante, así como la indumentaria de los personajes y el carácter de la letra de las leyendas ubican esta obra en las muy primeras décadas del siglo que estamos analizando.

El lienzo es de las típicas imágenes religiosas donde lo personal se une a lo sagrado. Se reproduce no tanto por su valor artístico, que es poco, como

por ser una expresión de carácter documental donde se revela el ambiente religioso y social de aquellos tiempos.

El Museo Diocesano de Mérida posee un lienzo de la VISITACION [IV] que permite fijar fecha, lugar y estilo. Tiene dos inscripciones. En la parte inferior: "*A Fulgure et tempestate Liberanos Domina*". Al centro, del lado izquierdo: "*A deboción de Luisa de / S. Agustin, Religiosa de Sta. / Clara de Mérida, Año 1660*". El tema de la Visitación es tratado en el sentido tradicional, haciendo aparecer a San José, aun cuando, según los eruditos [7], éste no presenció el encuentro de las dos primas.



III - Anónimo
Cristo de Burgos
Colección José Palacín
Palacios, Caracas.

IV - Anónimo
Visitación
Museo Diocesano de Mérida.



Salta a la vista la estrecha relación de estilo que este lienzo de Mérida tiene con la producción de algunos conocidos pintores del Nuevo Reino de Granada; semejanza por lo demás muy explicable si se toma en cuenta la proximidad geográfica de aquellas regiones, entre las cuales se fue tejiendo un fuerte intercambio humano y económico del que nació una correlación de carácter cultural y artístico. El marqués de Lozoya, con acierto, recuerda que "hay en la pintura virreinal centros que irradian sobre comarcas a veces muy extensas, independientemente de las divisiones políticas"[8]. Intercambio y relación que se hacían aún más firmes y constantes por los vínculos de tipo administrativo que desde sus orígenes unieron a Mérida con Santa Fe.

La VISITACION es un buen ejemplo de esa situación. La armonía de la tonalidad, la sobriedad de su gama y la distribución de sus valores —sepias, verdes y azules—, conservan todo su poder, que es indicio indudable de una formación artística de origen clásico que bien lejos está de nuestros pintores casi autodidactas. El dibujo, acertado y fino, da a la escena una extrema expresión de dulzura. La Virgen, de mayor estatura que su prima Santa Isabel, para significar su categoría de majestad celestial, está pintada con especial devoción y tiene en su compostura toda la ternura que su representación requería. Las dos figuras centrales están envueltas en pesadas vestiduras donde el juego de los gruesos plegados todavía tiene cierta reminiscencia de recurso renacentista, pero que en el gran sombrero de paja que cuelga a la espalda de la Virgen es "ya indicio de un nuevo giro plástico en el rasgo naturalista del cercano barroco"[9].

El influjo debido a la proximidad geográfica con centros de mayor desarrollo artístico —Santa Fe, Tunja— no se limitó en ocasiones a los territorios limítrofes de nuestra Gobernación, sino que llegó a invadir hasta parte del propio corazón de la Provincia. Este hecho se encuentra documentado en una referencia de fecha tan temprana como 1619, en un expediente sobre adorno y composición de la "Santa Iglesia Parroquial de El Tocuyo, que el Visitador encontró muy desmantelada, desaseada y desprovista de ornamentos e imágenes", para lo cual el capitán Ovalle recibió cuarenta reales de plata por una imagen de San José "traída por mi suegro del Reino de la Nueva Granada, que vendí a ruego del Visitador para uso y adorno de la Santa Iglesia de esta Ciudad"[10]. Explicable es, por lo tanto, el carácter santafereño de algunos lienzos merideños, mucho más afines con los pintores neogranadinos que con los artistas que estuvieron activos en Caracas.

De igual procedencia que el óleo anterior es la VISION DEL BEATO ALONSO RODRIGUEZ [V] que confirma el ambiente artístico existente entonces en Mérida. Es indudable la relación que se observa entre este lienzo y el de la VISITACION, antes comentado. El alargamiento de las figuras, la suave expresión de los rostros, el tratamiento de las manos, el colorido general y el estilo apuntan

hacia una cercana asociación entre los autores de estas dos obras. Sin embargo, la VISION tiene marcada influencia del taller bogotano de Gaspar de Figueroa.

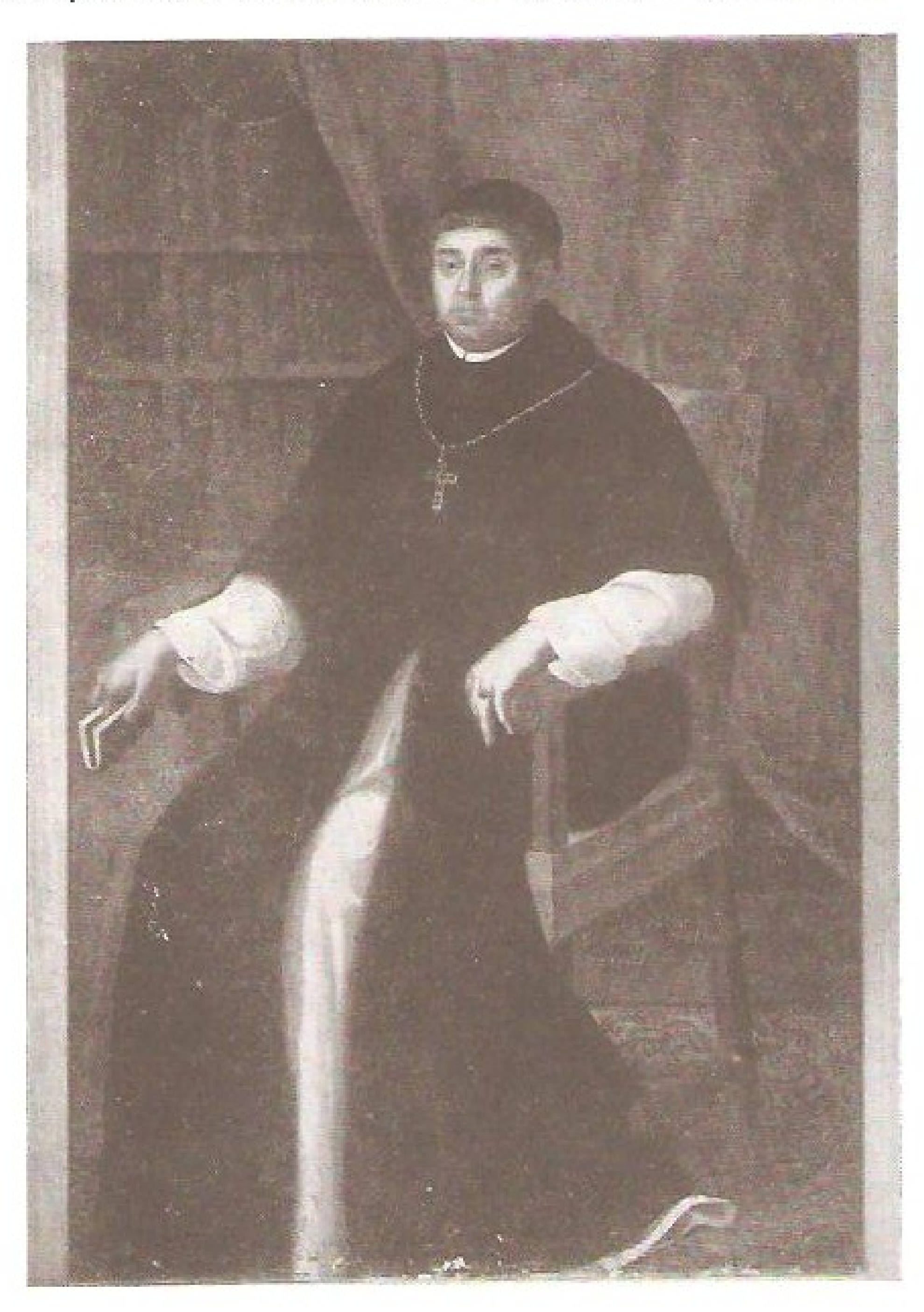
Es bien conocida una pintura de Zurbarán —Museo de San Fernando, Madrid—, que trata el mismo tema con algunas variantes en la forma de relatar la anécdota. Se recordará que el Beato Alonso Rodríguez, hermano lego de la Compañía de Jesús, fue enviado a la isla de Mallorca, en donde ejerció durante cuarenta años las funciones de portero, hasta que allí murió en 1617. El anónimo autor del lienzo merideño se permitió algunas variaciones simbólicas. El Beato, en vez de recibir extasiado sobre su pecho la sangre de Cristo y de la Virgen, recibe, en cambio, arrodillado y en éxtasis, sus corazones. Aunque éstas son pequeñas alteraciones de orden iconográfico, se observan otras de carácter realista, como es, por ejemplo, la llave que identifica al Beato con su oficio de portero. Nota también de realismo indudable es la figura de la izquierda que, con los brazos cruzados, se queda como pasmada al mirar la escena que ocurre en el interior de la portería; la expresión de su rostro le da a este lienzo un definido sentido anecdótico que presagia nuevas corrientes plásticas que estaban a las puertas de la centuria siguiente. La Virgen, sin halo, re-

V - Anónimo
La visión del Beato Alonso Rodríguez
Museo Diocesano de Mérida



cibe la luz de una gloria no demasiado pronunciada, y Jesús luce tres pequeñas potencias de poca importancia. El ángel de la derecha está dibujado con esmero y elegancia, y tiene tanta importancia, en la composición de fuertes líneas verticales, como las figuras de Cristo y de María.

Una de las realizaciones más sobresalientes de nuestra pintura a finales del siglo XVII, es el retrato de FRAY ANTONIO GONZALEZ DE ACUÑA [VI], Obispo de Venezuela desde 1672 hasta 1682. Como ya se ha dicho, existen razones para creer que esa tela pudiera ser obra de alguno de los pintores que había en



VI - Anónimo
El Obispo Fray Antonio González de Acuña
Palacio Arzobispal de Caracas.

Caracas durante las últimas décadas del siglo, y en ese sentido se ha asomado el nombre de Fray Fernando de la Concepción, a causa de la estrecha asociación y la amistad que existía entre el alto prelado y el seráfico hermano. Pero no se debe excluir la posibilidad de que lo pintase otro de los artistas de entonces que hoy se conocen: Juan Maldonado, Valerio Juan de Acosta, Juan Francisco de Lerma.

Poco es lo que se sabe de González de Acuña. Era nativo de Lima, y fue postulador en Roma para la beatificación y canonización de su paisana Santa Rosa. Anteriormente se "había hecho merecedor de la confianza de la propia corte española, quien le nombró Procurador de la causa de beatificación del Santo Rey Fernando"[11]. En Caracas fue, si no el más, uno de los personajes de mayor importancia, debido a su jerarquía y su cultura. Su caudal económico fue totalmente gastado, pues murió con crecidas deudas[12]. Había viajado por España e Italia, donde adquirió ornamentos riquísimos que valían más de cuarenta mil pesos. Fray Antonio murió en Trujillo, luego de haber visitado Coro y Maracaibo, el 22 de febrero de 1682. Dejó la totalidad de sus bienes al "Colegio Seminario de Sancta Rosa de Sancta María" que él había fundado; Colegio que, andando el tiempo, se convertiría en la Real y Pontificia Universidad de Caracas. La magnífica biblioteca del Obispo, creen muchos, fue el fondo que originalmente sirvió para formar los de la Biblioteca de la Universidad, que es precisamente la primera etapa de nuestra actual Biblioteca Nacional. A "la librería" del Colegio Seminario fueron a parar, entre muchos otros libros, las obras de Santo Tomás de Aquino "con encuadernación de tabla", *El Arte Caballista*, la *Historia de los Reyes Godos*, los *Comentarios sobre las Epístolas de San Pablo*, los *Salmos de David*, dos tomos de Camoens. Era una gran biblioteca de mil seiscientos dieciséis volúmenes, como no se volvería a ver más durante casi dos centurias. Esa es la "Librería" que hace de fondo a su retrato: gruesos volúmenes encuadernados en pergamino, que cubrían los nueve estantes del cuarto que estaba en "el altillo".

Se puede presumir que el retrato del Obispo González de Acuña fuera hecho en Caracas luego de haberse inventariado sus bienes, puesto que ese lienzo no se encuentra citado en la larga lista de las 103 pinturas que poseía, así como tampoco en la lista del expolio y pontificial que consultamos en Sevilla[13].

Circunstancia significativa, por tratarse de una propiedad valiosa, y por consiguiente, de mucha mayor importancia que, por ejemplo, los "cuatro colchones, dos de tierra y dos de la cama", o que "una olla de hierro, tres sartenes y dos peroles" que figuran minuciosamente especificados en aquellos documentos. Esta circunstancia obliga a pensar que se está delante de una obra póstuma, hecha por alguno de los pintores, ya mencionados, que entonces estaban activos en Caracas. Hoy, el retrato forma parte de la Pinacoteca del Palacio Arzobispal de esta ciudad.

El lienzo tiene una inscripción en el centro, a la derecha, debajo del sillón episcopal: "*El Sr. Dn. fi.* [fray] Antonio *Gonsales*". Al dorso de la tela se lee: "*Vera efigies Illmi. ac. Rmi. Dni. fr. Antonis Gozalez de Acuña*". Fray Antonio viste el hábito de su orden dominica y de su figura se desprende cierto sentido de majestuosidad que envuelve toda la composición. El anónimo artista demostró sensibilidad en el modelado del rostro. Las luces y las sombras bien balanceadas forman una estructura volumétrica que da a entender a las claras que el autor de este lienzo manejaba bien su difícil oficio. El empaste está hecho con fuerza y decisión —sin titubeo—, y da al rostro una consistencia estructural, índice muy elocuente de la capacidad artística del pintor. Las blancas mangas apoyadas sobre los brazos del sillón ponen una nota alegre en el conjunto. Resalta en el espesor de la pasta la huella del pincel que ha recorrido su trayectoria con libertad y fluidez, lo que demuestra una vez más cierto dominio artístico. Tiene este lienzo el mérito de aportar, como una simple muestra, la prueba del grado de adelanto en que se encontraba nuestra pintura para aquel entonces; pintura que, indudablemente, debía ser representativa de los artistas más destacados de nuestras dos últimas décadas del siglo XVII.

Otra obra importante, que confirma lo dicho al comienzo de este capítulo acerca de la diversidad de estilos que convergieron sobre Venezuela; un ejemplo más de las características de esa situación tan especial y contradictoria, es una imagen de SANTO DOMINGO [VII], procedente del Estado Trujillo, pintada al óleo y sobre tela, que tiene sus raíces en ciertas fórmulas de estilización "manerista" muy avanzada y que logra una expresión de intensa atmósfera mística.

En este lienzo, uno de los más interesantes de nuestra pintura del XVII, el Santo está en actitud de interceder ante la Virgen y el Niño a favor de dos almas que presenta sobre un platillo. La bien elaborada composición, su estilización y su agudo sentido dramático no han podido ser obtenidos tan acertadamente por un simple hecho casual o por un artista improvisado. El autor ha debido alcanzar esa depurada técnica a través de un buen conocimiento de su oficio. El estado emocional que logra transmitir es consecuencia indudable de ese dominio. De mérito es el estudio de los rasgos. Magnífica es la estructura lineal de la manga blanca y de la mano que se mueve, como una azucena abierta. Conjunto plástico logrado con sumo acierto y que recuerda a algunas esculturas medievales en la simplificación del esquema.

Parquedad de colores. Fondo en tonos cálidos que hacen un gran plano uniforme pardo-castaño. El halo rosa sostenido es debido a la oxidación de las varias capas de barniz. Los hábitos del Santo son de un severo negro y de notas blancas. El rostro está modelado de manera vigorosa en grandes tajos de luz que alcanzan suma expresividad. Dolorosamente ha sido deformada la faz, casi en forma de mueca, para que en esa contorsión, muy barroca, alcance la ex-



VII - Anónimo
Santo Domingo
Museo de Arte
Colonial, Caracas.

presión un profundo sentido de imploración, acentuado por el acusado alargamiento de la figura construida a base de grandes planos, de grandes masas uniformes, donde sólo reverbera la vibración cromática del negro y del blanco.

En el extremo superior izquierdo de la composición, la Virgen y el Niño aparecen sentados sobre nubes circulares, de calidad algodonada. Esta parte ha sido tratada con diferente técnica y con otro carácter que el de la figura central, pues el rasgo es ahí más detallado y menos fuerte; realizado en planos pequeños y acabados, que contrastan con la intención plástica que se manifiesta en la ejecución de la imagen del Santo.

El lenguaje artístico de esta obra revela la existencia de una conciencia cultural, en proceso de muy avanzada germinación: más que una actitud pura y simplemente receptiva ante los valores de las Bellas Artes, se refleja en esa imagen de Trujillo un estado creativo muy definido. Eso habrá de tomarse en cuenta al hacer el análisis de la expresión plástica que hubo en Venezuela durante ese período.

Por sus características esquemáticas se puede decir que esta imagen es un buen ejemplo de formas y fórmulas de cierta imaginería popular. El ARCANGEL SAN MIGUEL [VIII], está representado de pie sobre una nube, colocado de tres cuartos y mirando hacia el espectador. Las tonalidades son claras y alegres. La concepción lineal es de una depurada severidad. El rostro está construido sobre un solo plano de luz uniforme, carente de sombras y, por lo tanto, de volúmenes, por lo que está ausente cualquier acento que pudiera valorar los relieves. Los rasgos son armoniosos y atrayentes, destacándose los atentos ojos negros, muy circulares; la agradable forma de la nariz; la boca carnosa, dibujada en forma de pétalo de rosa, manera característica de un determinado período. El escorzo del pie derecho es acertado, y elegante el perfil de la mano que gesticula al acompañar la exclamación de: ¿Quién como Dios? En efecto, de los labios del Arcángel sale la expresión latina "*Quis Sicut Deus*", cuya fórmula más generalizada era entonces: *¿Quis ut Deus?*

Muchas de las características de este lienzo apuntan hacia un especial proceso de estilización que obliga a pensar en un cierto conocimiento de la técnica pictórica, a pesar de que se asoma un concepto plástico de sabor improvisado.

Cándida e ingenua es la manera de dibujar el cuerpo del Arcángel; y lo es, asimismo, la amplia y voluminosa capa de excesivo sentido circular. Algo sencillo y esquemático es el estudio del plegado. También lo es el dibujo de los encajes; de la empuñadura de oro de la espada; de la armadura metálica que cubre el pecho; del morrión con plumas que completa el inverosímil traje de general romano con que fue enriquecida la iconografía de los arcángeles desde los tiempos del Renacimiento. Todos esos elementos están resueltos con el mayor espíritu de pureza lineal y volumétrica y dan a esta obra un muy espe-



VIII - Anónimo
San Miguel Arcángel
Museo Diocesano de Mérida.

cial carácter, difícil de catalogar, en el que se encuentran reunidos contradictorios factores artísticos. Amalgama que acaso podría responder a elementos de cultura artesanal que en este lienzo repercuten con candoroso encanto en un tema tan poco ingenuo y alegre como es el significado simbólico del Arcángel Miguel: *Princeps militiæ angelorum*, guerrero, juez de almas y vencedor de Satanás, a quien, de pie sobre una nube, con flamígera espada precipita a los abismos, mientras exclama desafiante: *¿Quis Sicut Deus?*

Algún imaginero de escasa cultura plástica debió ser el autor de una PIEDAD [X] que se halla en la Iglesia Parroquial de Araure. Las características de este lienzo hacen pensar que fue directamente copiado de alguna imagen. Pro-



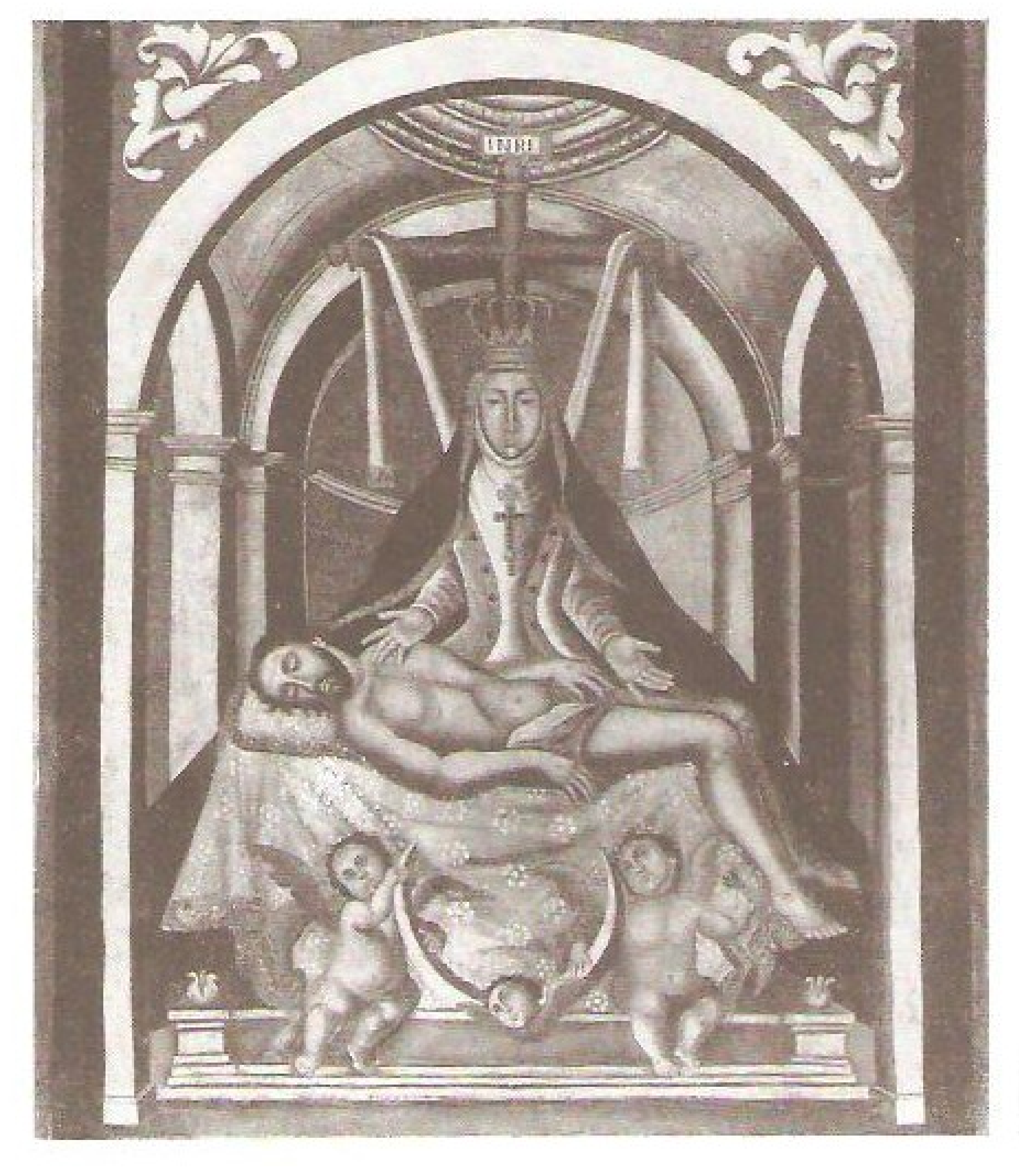
cedimiento usual y corriente, ya observado en nuestro medio desde los tiempos de Tomás de Cocar, cuando en 1602 hizo en Coro una pintura "al modelo de una imagen que se le dió" [14].

Este óleo, casi en tonos monocromos, conlleva todas las características de estilo de lo que pudiéramos llamar nuestro "gótico criollo". Acusado alarga-

miento de las figuras; simplificación de los rasgos faciales; expresión como ausente y casi hierática. En suma, simplicidad y esquematismo lineal.

El cuerpo de Cristo yace sobre el regazo de María. El grupo está colocado sobre una peana, a cuyo pie figuran dos querubines. Fue bastante corriente entonces utilizar esculturas como modelos pictóricos. Este fue precisamente uno de esos casos. El autor de este lienzo, o quien hizo originalmente la primera versión, se basó en un grupo escultórico del mismo tema, y encuadró su composición con el interior de arcos muy acentuados y de columnas de orden toscano que existirían en el propio recinto de donde copiaba la escultura.

En la historia de nuestra pintura, es una de las primeras manifestaciones —o mejor, la primera que conocemos— de cierta preocupación de carácter ambiental y arquitectónico, de perspectiva, en que el fondo del lienzo no es de un solo plano uniforme. Se observa el deseo de dar a la imagen ubicación espa-



X - Anónimo
Piedad
Iglesia de Araure.

cial. La anécdota, por lo tanto, se desarrolla en un escenario *ad hoc* de realismo pictórico. La imagen entra por esta razón en el ambiente del paisaje que la circunda. Es apenas un inicio, pero ahí está expresado.

Los rostros están trabajados con un agudo sentido de estilización. Estilización acaso casual, pero a pesar de todo bien lograda y llena de emoción. Especialmente las facciones de María logran un severo realismo expresivo que traduce, posiblemente, el estado espiritual del artista al ejecutar esta obra. El cuerpo y el rostro de Cristo están hechos con respeto y hasta parecería con algo de asombro. La mano del pintor ha debido sentir, a medida que trazaba las líneas del cuerpo, como una sensación de tremendo poder. El misterioso poder de dar vida, a su vez, y aunque lo representara muerto, al Hijo de Dios. Proceso de amplia repercusión en la mente de aquellos artesanos, no demasiado preparados para problemas de orden metafísico.

Los dos querubines debajo de la peana responden a un concepto algo diferente. Son barrocos en todo sentido. En cambio, la Virgen y el hijo, en su simplificación esquemática, guardan cierto carácter que recuerda algunas expresiones góticas. Existe una notable diferencia de intención espiritual entre las dos figuras principales y los dos *putti* que más que nada sirven para adornar la parte inferior del lienzo. La pintura está ejecutada en diferentes tonalidades ocres, con predominio del blanco, el negro y algunas variaciones de sepia. La relativa parquedad cromática logra dar una sensación de suma severidad, acorde con la que también existe en la composición del tema.

Otra imagen de sabor muy especial e inspirada con seguridad en un original flamenco, pero dentro de un carácter ciertamente emparentado con el de las anteriores pinturas, es el cuadro de la VIRGEN DE LA LECHE [XI], de la Colección Juan Röhl. En él se observan rasgos que indican indudablemente cierto conocimiento técnico, junto a sorprendentes recursos apartados de las más severas reglas académicas. Muestra de esto último se ve en la forma de tratar la túnica de la Virgen, mediante violentos contrastes de luz que dan la mayor rigidez y tiesura a los pliegues. Obsérvese, en cambio, la manera de resolver la gran masa de cabellos a base de un solo plano uniforme. Fórmula que contrasta con la ejecución minuciosa y paciente que tuvo el artista al reproducir los más pequeños y complicados puntos del bordado de la gruesa orla que circunda el manto. Igual precisión se destaca en la fina transparencia del traje del Niño. Otro rasgo de importancia es la frialdad de expresión que tienen los rostros. El pintor anónimo parecería que no quiso dar alma a aquellas miradas y sólo se contentó con darles plasticidad volumétrica. Su obra puede que carezca de mensaje místico, pero, en cambio, es de un altísimo encanto cromático, y si es posible que no logre un impacto emocional de tipo expresivo, está, al contrario, llena de fórmulas barrocas, que marcan un hito definido en el sentido y el carácter plástico de nuestra pintura.

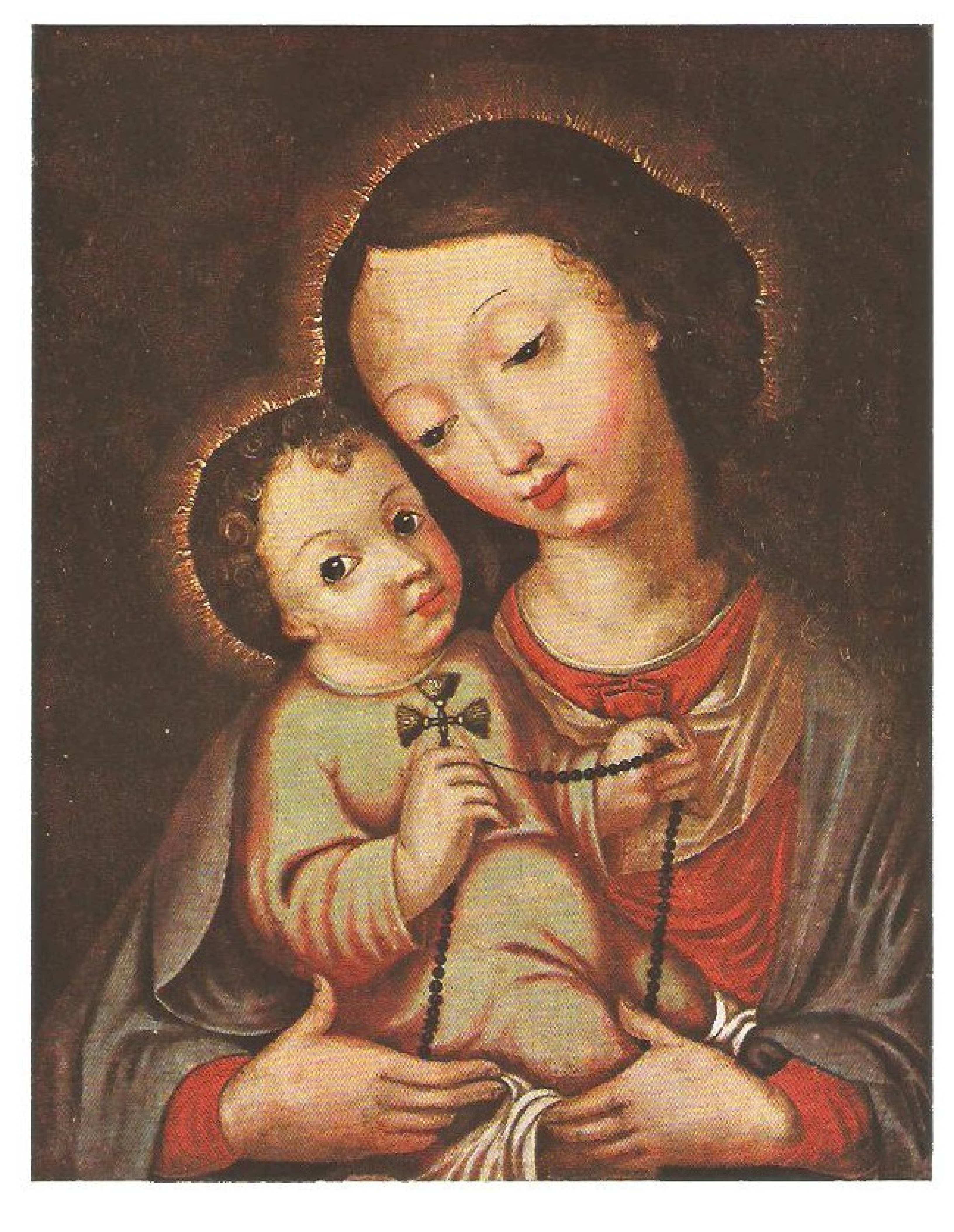


XI - Anónimo
Virgen de la Leche
Colección Juan Röhl,
Caracas.

Rara vez logró la pintura de nuestro siglo XVII captar tantos factores de sugerencias como lo hace la imagen de la VIRGEN DEL ROSARIO [XII], de la Colección Leopoldo García Quintero. El Niño criollo ya se asoma en los rasgos algo duros de aquel semblante, en cuyos ojos no se puede evitar presentir un asomo de mestizaje étnico. El rostro de la Virgen tiene otro carácter.

El cromatismo de este pequeño lienzo es tan vivo como el mensaje espiritual que él encierra. La túnica de la Madre de Dios es bermellón y contrasta con el azul índigo-añil del manto que le cubre los hombros. La armonía lila del velo colocado sobre el busto no pierde su valoración en medio de tantos acentos fuertes, y parecería más bien un agente armonizador entre vibraciones tan opuestas.

XII - Anónimo
Virgen del Rosario
Colección
Leopoldo García Quintero,
Caracas.



Al estudiar la fórmula plástica de este pintor anónimo se observa una peculiar característica: construye los rostros a base de grandes planos casi monocromos, con escasas sombras, sin fuertes contrastes ni violentos relieves, a la manera de ciertas imágenes sevillanas estrechamente relacionadas con algunos primitivos maestros flamencos y de quienes nos llegaron algunas obras durante esa centuria. El pintor criollo no se atuvo, sin embargo, a imitar simplemente ese lenguaje lineal, sino que también quiso dar a su obra la misma consistencia de esmalte, macerando lentamente la pasta hasta obtener un efecto muy pulido.

Sorprenderá al poco avisado el bermellón de la túnica de la Virgen, color que tuvo muy definida significación simbólica, ya no más asociada, hoy en día, a las más recientes interpretaciones iconográficas de la Madre de Dios. Sin embargo, en los siglos XV y XVI fue de frecuente uso. Simbolismo de origen milenario, como lo fueron, igualmente, otros signos de la imaginería mariana y en especial los de la advocación de la Inmaculada, que están íntimamente vinculados, a su vez y entre otras fuentes, con la Sulamita del Cantar: la "esposa mía" del Rey Salomón. En una de las letanías concepcionistas se denomina a la Virgen "la madre del amor puro, el temor de Dios", expresión sagrada que en la tradición plástica se encontraría mejor representada cromáticamente por el vivo bermellón de muchas interpretaciones renacentistas —Rafael y Caravaggio, para sólo nombrar a dos—, que por otras versiones de épocas posteriores.

El goce estético que produce la pequeña pintura que nos ocupa, la cautivante sensación de deleite que transmite, obliga a recordar los lejanos orígenes espirituales y plásticos que se hallan a la base de su sentimiento y de su expresión. Orígenes a veces en conflicto, pero que al tratar el tema del amor divino se encuentran armoniosamente amalgamados, salvando los escollos que pudiesen existir en tan variadas raíces. Diversidad de factores emocionales —Flandes, Sevilla y América— se hallan fusionados en esta obra, en la que con tanto realismo fue captada la emoción que es perceptible en cualquier latitud o en cualquier lugar, y que el anónimo pintor —acaso criollo— cantó en forma tan certera en el lenguaje plástico, más cercano a su corazón. Lenguaje del que nos habló Francisco Pacheco y que tan acertadamente llamaba la *invención de la pintura*. Invención que, en el caso presente, alcanzó tanta emotividad que obliga a rememorar las fuentes telúricas de todos aquellos elementos que se encontraban vivos en los bulliciosos canales de Amberes, en las asoleadas y blancas calles de Andalucía, y en el caluroso taller del pintor americano, que en medio de un valle de luz deslumbrante, lujuriante, sembrado de cacao y de húmedas sombras, samanes, anaucos y jabillos, pintaba esa *Madonna* para la iglesia del pueblo de La Victoria.

"*Mandó aser esta obra / Juan Josephe Balero siendo / maiordomo de San Juan / año 1702 años*". De esa manera reza una inscripción que se lee en la parte

inferior izquierda de un lienzo de la INMACULADA, SAN JOSE Y SAN FRANCISCO [XIII], que pertenece al Museo del Tocuyo. Recordemos que la ermita o iglesia de San Juan, en la ciudad del Tocuyo, fue fundada por doña Josefa Gertrudis de Figueredo, que con ese objeto legó, hacia 1686, 7.000 pesos "de principal" para una capellanía. La iglesia de San Juan estaba situada en la plaza del Precursor San Juan Bautista. Tenía cofradía e importantes bienes por donaciones de personas piadosas "y aser tan atendida y adornada como es pública voz y fama". Entre los hermanos cofrades figuraba Juan José Valero [15]

XIII "Pintor del Tocuyo" La Inmaculada, San José y San Francisco Museo del Tocuyo.

La información anterior prueba en forma documental que el "Balero" mencionado en aquel lienzo vivió en El Tocuyo, y es de creer que el pintor a quien él "mandó aser esta obra" estuvo muy seguramente activo en aquella misma ciudad. Abona esta manera de pensar la circunstancia, favorable y significa-



tiva, de que todavía existan hoy en ella dos lienzos más, pintados por el mismo autor del cuadro de la INMACULADA, SAN JOSE Y SAN FRANCISCO. Por tal razón, hemos llamado el "Pintor del Tocuyo" a este anónimo artista. Fuerzas telúricas destruyeron los archivos tocuyanos. También contribuyeron causas humanas. Nada se sabe de la verdadera identidad del "Pintor del Tocuyo", excepto, como se ha dicho, que estuvo activo en 1702. Se le puede considerar, por lo tanto, como un puente entre el siglo XVII y el XVIII. En la pequeña biografía de Fernando Alvarez Carneiro se verá que éste viajó de Caracas al Tocuyo hacia esos mismos años, y permaneció allí algún tiempo. Es seguro que él y el "Pintor del Tocuyo" llegaron a conocerse, pero no creemos que el anónimo artista y Alvarez Carneiro sean una misma persona, pues ninguna imagen hemos hallado en Caracas, donde Alvarez Carneiro tuvo vasta actuación, que recuerde el estilo del pintor tocuyano.

La imagen de la INMACULADA, SAN JOSE Y SAN FRANCISCO es de forma apaisada, como en esa época se denominaba a las composiciones horizontales. La tela en la cual está pintada es típica de la manufactura criolla de entonces: la hebra es fuerte y de algodón y el tejido no es demasiado cerrado. Como se recordará, El Tocuyo produjo lienzos que adquirieron gran fama. En algunos lugares de América, ciertas telas son aún conocidas con el nombre de aquella ciudad [16].

Esta pintura tiene una notable semejanza de composición con la Virgen de Chiquinquirá: tres figuras separadas las unas de las otras, sin conexión espiritual entre sí. La Virgen, de tamaño menor que los dos santos que la rodean, aparece representada en su advocación concepcionista. El plano del fondo, así como el primero, son uniformes. La imagen está primorosamente pintada. San José, que sostiene al Niño, lleva en la mano la vara de almendro. La estilización de las hojas y las flores es una fórmula típica que puede llegar a caracterizar el estilo de un período, y se encontrará repetida en las pinturas de algunos de los artistas que estuvieron activos en Caracas en los muy primeros años del siglo XVIII.

Los rasgos principales del "Pintor del Tocuyo" podrían resumirse de la siguiente forma, sobre la base del cuadro que estamos analizando, que confirman más adelante los que también veremos del mismo autor: Acentuada preocupación por el volumen de las masas, un tanto a expensas de la propia expresividad de los rostros; ángulos agudos de los plegados, que hacen pensar en una mayor intención de orden escultórico, pero que se halla en la mejor tradición del "manerismo" criollo de que con tanta agudeza habla Martín S. Soria [17]. El anónimo pintor embellece el ropaje de la Virgen como si estuviese imitando el rico y policromado estofado de las imágenes de bulto y acaso inspirándose en la propia escultura de la Concepción, de la iglesia del mismo nombre, de tanta fama en El Tocuyo y de tan interesante origen. El

colorido es fuerte, armonioso y bien valorado; el dibujo muestra ausencia de grandes conocimientos académicos; la composición es a veces arbitraria y sin un equilibrio riguroso en los espacios; detallismo hábil y fino —véase la túnica del Niño—; estilista agradable —véase la vara de almendro— y grave cantor de una religión que para él no encerraba ni miedo ni misterio —véase el rostro de mirada piadosa y quieta de San Francisco. Son éstos, en general, los rasgos sobresalientes de su pintura.

Indigo vibrante y rojo granate salpicado de oro: tal es la primera impresión que se tiene al mirar el lienzo de la VIRGEN DEL ROSARIO [XIV] que pertenece



XIV - "Pintor del Tocuyo"
Virgen del Rosario
Iglesia de la Inmaculada,
El Tocuyo.

a la iglesia de la Concepción del Tocuyo. Intensa emoción cromática muestra aquí también el "Pintor del Tocuyo" y, de nuevo, definida preocupación por los volúmenes, que se hace patente en los paños que ocupan espacios importantes de la composición. La mano que sostiene el rosario emerge de la boca ovalada de la manga y es un buen ejemplo del concepto lineal del autor. Se vuelven a observar ángulos violentos para compensar algunas líneas suavemente curvadas de ciertos paños.

La Virgen, envuelta en el manto, construida con gran elegancia y majestuosidad, contrasta con lo secundario de la importancia pictórica del Niño. Los destellos que irradian de la figura principal, semejantes a los de las otras pinturas del autor, están hechos a base de dos líneas rectas y una central que forma pequeñas ondas. Circunda toda la composición una interpretación arcaica del rosario. Entre cada decena, haciendo las veces de misterios, el pintor colocó hermosas rosas rojas.

De una mayor importancia ambiental, es el CUADRO DE ANIMAS [XV] de la Colección de doña María Eugenia de Curiel, que atribuimos también al "Pintor del Tocuyo". El tema es frecuente en la imaginería de aquel tiempo. El esquema compositivo sigue el de los prototipos clásicos. Empero en este lienzo se observan algunas variaciones en cuanto al sentido espacial de ciertas figuras. Existe una desmesurada desproporción entre algunos personajes y el tamaño que ocupan en relación al episodio que se relata.

La composición está dividida en dos planos atmosféricos muy bien definidos. En la parte superior aparecen colocados los personajes celestiales: las Tres Divinas Personas y la Virgen. En la parte inferior se halla el Purgatorio, y a un extremo la gran boca del monstruo Leviatán, que hace las veces de infierno, aguarda abierta para recibir en sus fauces a los condenados. Tres pequeños diablos altamente caricaturizados agarran con una tenaza el alma de una mujer mestiza, que se debate al ver el suplicio que le aguarda. Entre la zona superior y la inferior se observa un estado emocional absolutamente diferente, pero que tiene como agente catalizador la figura del Príncipe de los Angeles, el Arcángel San Miguel; el pesador de almas que sostiene la balanza donde dos pequeñas figuras tratan de mantener el equilibrio. El tamaño del santo es cónsono con la importancia que tiene en el relato de la acción; pero a causa de no caber en posición absolutamente vertical en el espacio asignado, el artista lo inclinó deliberadamente para no menoscabar su dimensión. Recurso por demás gracioso e inesperado. En la parte central izquierda un ángel vuela en solicitud de almas con expresión de total indiferencia. Los rostros parecerían copiados de tallas y esculturas. Nuevamente se observa por parte del artista una marcada preocupación por el plegado del ropaje y el volumen de las figuras.

XV - "Pintor del Tocuyo"
Cuadro de Animas
Colección doña María Eugenia Samorán de Curiel,
Caracas.



Este lienzo aporta un nuevo elemento de carácter étnico. Por primera vez aparecen representadas algunas figuras de personajes mestizos. Son cinco rostros situados entre las llamas de la parte inferior de la composición. Debido a una indudable finura en el dibujo, diríase que fueron copiados del natural, pues contrastan con la uniformidad convencional de las miradas y las facciones de las otras figuras y en especial la de los querubines.

El colorido de esta pintura, por demás interesante, es buena prueba de la amplia gama cromática del autor, artista altamente sensible a los valores. Sobre un fondo general de tonalidades ocres, el "Pintor del Tocuyo" situó los personajes celestiales. La Virgen intercediendo ante su Hijo lleva traje blanco de delgados pliegues, cubierto por un rico manto azul bordado de estrellas de oro. El Hijo viste una túnica bermellón que se cierra en el cuello para dejar ver apenas parte del busto y de los brazos, y que en suaves curvas llega hasta los pies. El globo terráqueo es de un rico azul con ligeras tonalidades verdes. El Padre, de alta tiara, de cetro y de túnica blanca, está cubierto con un manto de vibrante verde veronés, forrado de marrón. En el centro aparece el Espíritu Santo en vuelo estático, circundado de una aureola amarilla de la que emergen luminosos destellos. Espesas nubes, grises y negras, sirven de asiento a los tres personajes.

Una ancha franja horizontal, marrón y azul, divide la composición. En ella están situados San Miguel y el pequeño ángel. La coloración de estas dos figuras sirve de unión entre las armonías de la parte superior y el vivo resplandor de las llamas en que se achicharran las figuras del Purgatorio. El conjunto cromático de este lienzo es altamente agradable; la expresión propia del artista fue más allá de la simple representación convencional del motivo.

Del mismo autor y sobre igual tema hay otro lienzo en el Museo del Tocuyo, pero su desastroso estado impide hacer un conveniente comentario. Del difícil examen pueden entreverse, sin embargo, el mismo sentido lírico, disposición de los grupos, expresión plástica, que caracterizan la imagen que se acaba de estudiar.

Juan de Villegas irrumpe en la historia de nuestra pintura de manera harto especial. Su caso es muy distinto al de otros artistas del siglo XVII. De Juan Agustín Riera o de Fray Fernando de la Concepción, por ejemplo, poseemos algunos datos biográficos que nos permiten situarlos de un modo aproximado en su ámbito geográfico-temporal, pero sin que nos sea posible adjudicarles con seguridad ninguna de las pinturas que hoy se conocen. En cambio, hay actualmente en Venezuela once lienzos —además de otros existentes en México— debidos al pincel de Juan de Villegas, cuya vida es para nosotros, hasta el momento presente, una incógnita que no hemos logrado aún despejar. Sólo sus obras nos hablan de él.

XVI - Detalle del nº XV



Estos lienzos de Juan de Villegas se encuentran en Maracaibo, en la Capilla de Santa Ana, del Hospital Urquinaona. Representan escenas de la Vida de la Virgen. Algunos están firmados, pero ninguno de ellos lleva fecha. Es difícil saber si fueron traídos de ultramar o si el artista estuvo activo en nuestro medio. Esta última posibilidad no carece de ejemplos, pero tampoco puede rechazarse la hipótesis de que viniesen de afuera.

Gracias a don Abelardo Carrillo y Gariel, de la Dirección de Monumentos Coloniales de México, y a don Xavier Moyssén, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad de México, sabemos que varias pinturas de Juan de Villegas se encuentran en la iglesia Parroquial de San Martín Texmelucan (Puebla)[18]. Las firmas son idénticas a las que aparecen en los cuadros de Maracaibo, por lo cual no cabe duda de que se trata de una misma persona. Así, pues, son grandes las probabilidades de que Juan de Villegas sea un pintor mexicano, si bien esto no excluye que haya podido viajar a nuestras costas y actuar en Maracaibo.

Antes de recibir tan valiosos datos procedentes de México, habíamos buscado afanosamente la huella de Villegas en los archivos de Venezuela, de España, de Colombia, Ecuador y Bolivia, sin éxito alguno. Varios homónimos suyos aparecieron, pero ninguno tenía relación con él. Los Archivos Eclesiásticos de Maracaibo correspondientes a los siglos XVII y XVIII han casi desaparecido. Los escasos documentos que se conservan de esos períodos están en manos de particulares que nos negaron el acceso a ellos. Será, por lo tanto, mediante el análisis de sus obras como mejor podremos conocer a Juan de Villegas.

Para nosotros, tanto su pintura como su rúbrica y su caligrafía son típicas del siglo XVII, y por ello creemos que ha debido florecer durante las últimas décadas de aquel siglo. Así nos lo hace también pensar la afinidad de ciertos rasgos de su estilo con la pintura mexicana de dicho período. Las obras de Villegas que conocemos se hallan bastante cerca de las de José Rodríguez Carnero, activo por ese tiempo, autor de las pinturas de la Capilla de la Virgen del Rosario, de la Iglesia de Santo Domingo, en Puebla. Creemos que en esa dirección habrá que buscar con mayor paciencia y perseverancia.

Volviendo a su obra venezolana, o a lo que de él poseemos y de lo que hasta hoy se conoce, tan sólo se sabe que para 1774 se encontraban esas imágenes en la Capilla de Nuestra Señora del Rosario, de la Iglesia Parroquial de Maracaibo. Así lo informa el Obispo Mariano Martí en su célebre Relación. Aunque el nombre del pintor no es mencionado en forma directa como el autor de esos lienzos, en cambio la descripción que trae el inventario es precisa. Al hacer el recuento de los objetos que ahí se hallaban, Martí apuntó que los muros de la parroquial estaban adornados "con quince cuadros de pintura en lienzo puesto en madera, con molduras talladas y doradas de tres varas de alto, uno del Bautismo de Nuestro Señor Jesucristo, otro su Pre-

dicación a la Gentilidad, y los trece de la Vida de Nuestra Señora". Encolados a madera se encuentran todavía, con doscientos años más de polvo, mugre y deterioro, once de los trece lienzos de la Vida de Nuestra Señora. Por tradición oral supimos que hacia 1860 fueron trasladados de la iglesia parroquial al actual lugar que hoy ocupan. Se irán estudiando en orden episódico, según la leyenda mariana.

APARICION DEL ANGEL A SANTA ANA Y SAN JOAQUIN. Contrariamente a la iconografía más aceptada de este tema en que el Angel aparece tan sólo a uno de los padres de la Virgen, en la obra de Villegas están reunidos los tres personajes. A la izquierda está colocado San Joaquín, que de rodillas escucha el mensaje que el Angel le trae, y que le invita a regresar al templo de donde había sido expulsado por causa de su esterilidad. Santa Ana, a la derecha, arrodillada también, le oye con unción. La parte central de la composición, que es de un acentuado piramidalismo, la ocupa el Arcángel Gabriel con su vara de nardos. Mensajero de gozosos anuncios como habrá de serlo igualmente, tiempo después, con la hija de esos ancianos.

El dibujo muestra cierta corrección académica. El colorido actual presenta un tono general de opacidad, aumentado por una mancha obscura causada por la oxidación de las diferentes capas de barniz. Es difícil, por lo tanto, ver la verdadera nota cromática con que lo pintó su autor. Puede apreciarse un pequeño fragmento, sin embargo, en que el colorido es vigoroso y agradable. La firma de Juan de Villegas aparece en la parte inferior, a la izquierda.

LA VIRGEN NIÑA ENTRE SANTA ANA Y SAN JOAQUIN. Esta imagen está directamente inspirada en el mismo tema tratado por Zurbarán y que ha tenido tan alta repercusión en la iconografía de la Virgen. La pequeña figura central está colocada sobre la media luna, uno de los principales símbolos de la Inmaculada Concepción. No es posible saber si, como en la obra de Zurbarán, aplasta con su pie a la culebra. El mal estado del lienzo lo impide. El rostro de la Virgen tiene una mirada beatífica, que es uno de los muy contados rasgos expresivos en los lienzos que estamos estudiando. El plegado de las vestiduras está hecho con fluidez, y el colorido en general es de tonalidades claras. Abajo, a la izquierda, lleva la firma: "Villegas f.".

DESPOSORIOS MISTICOS DE LA VIRGEN Y SAN JOSE [XVII]. Este tema tiene una muy copiosa iconografía. Parecería, sin embargo, que el pintor se hubiera inspirado directamente en la obra de Sebastián López de Arteaga, del Museo de San Carlos, de Ciudad de México. Tiene, como aquélla, un acentuado claroscuro, tan característico de las obras del siglo. Tenebrismo que llegó a México con el propio Arteaga, quien había sido compañero de Zurbarán. Este lienzo es, de todos los de Villegas, el que logra mayor unidad ambiental. La Virgen viste un rico traje rojo de lujosos bordados y una pesada capa verde le cubre los hombros y llega hasta el suelo. San José, de túnica verde y man-

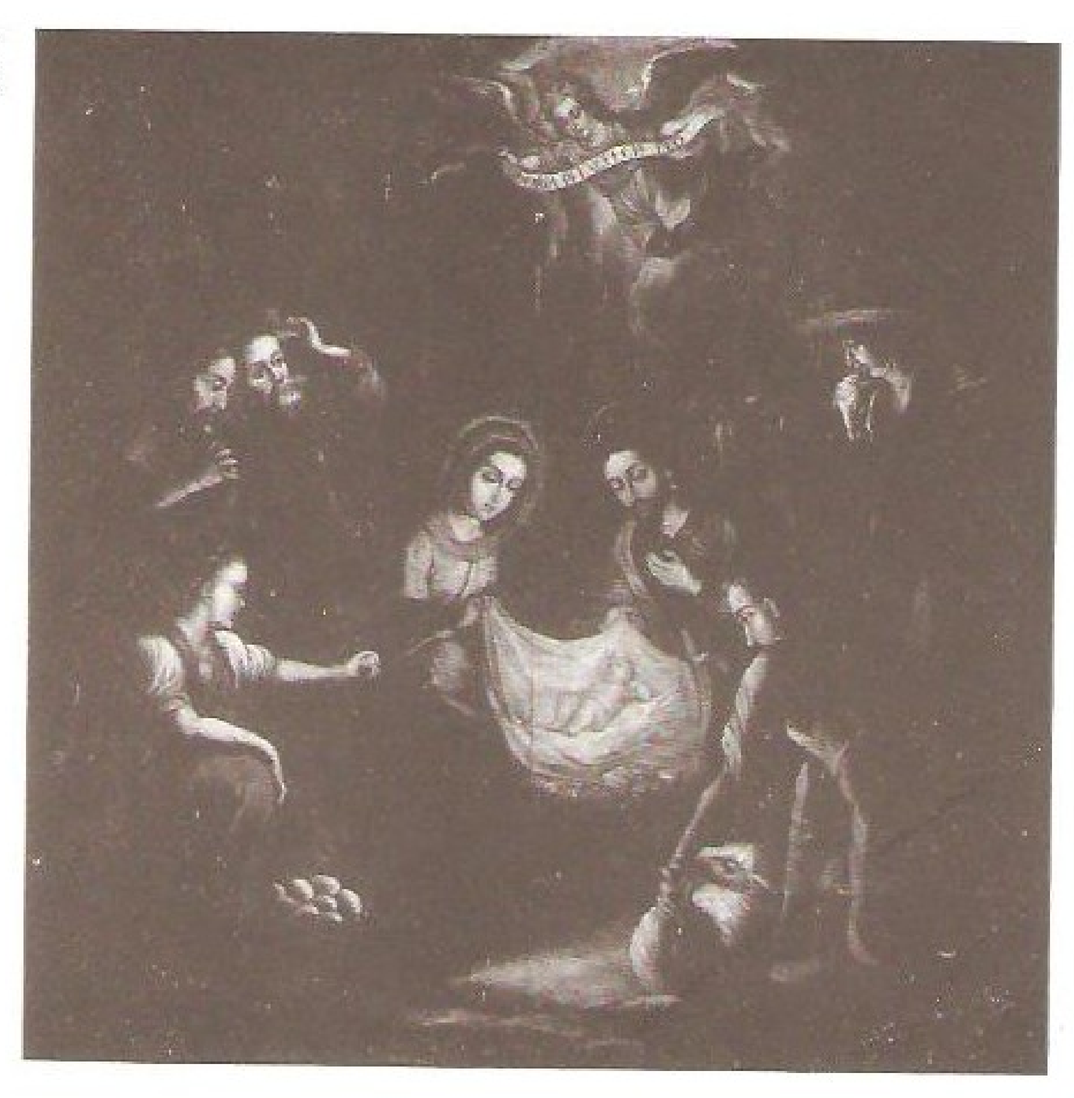


XVII · Juan de Villegas
Desposorios místicos de la Virgen y San José
Capilla de Santa Ana, Maracaibo.

to rojo, sostiene la vara de almendro florecido [19]. El Sumo Sacerdote mira de frente y ocupa la parte central de la composición. Luce sobre el pecho el clásico efod de los sacerdotes de las Sagradas Escrituras. El faldón que le llega hasta los pies remata en una hilera de campanillas. La escena está dentro del más puro espíritu zurbaranesco. Semejante al cuadro de Arteaga, en el primer plano está colocada una vistosa alfombra.

Es interesante observar el estudio de los rostros. Villegas logra en el de la Virgen y el del Sumo Sacerdote, dar la impresión de realismo pictórico. En

XVIII - Juan de Villegas
Adoración de los Pastores.
Capilla de Santa Ana, Maracaibo



el primero, recato y humildad. En el segundo, súplica. Este lienzo no lleva firma.

LA VISITACION. La Virgen María levanta a su prima Santa Isabel que se arrodilla en su presencia, mientras Zacarías a la derecha y San José a la izquierda miran el encuentro. Un muro central separa el espacio donde sucede la escena de un paisaje con altas casas de techos rojos. El colorido de los trajes es semejante al de los anteriores y el dibujo de las figuras no se destaca por su mayor calidad plástica. Las construcciones que se perciben al fondo de la composición no son de aquellas características de América, lo cual podría servir de indicio de que estas imágenes fueron hechas teniendo de modelo algunos grabados europeos. Este lienzo tampoco lleva firma.

ADORACION DE LOS PASTORES [XVIII]. Es, de todas las pinturas de Villegas, la de mayor tamaño. Es clásica la colocación de las figuras; el Niño ocupa el centro del grupo y un gran paño blanco del mejor estilo sevillano enmarca la pequeña figura. Como en sus otras obras, el autor se inspiró en los mismos



XIX - Juan de Villegas
Huida a Egipto
Capilla de Santa Ana,
Maracaibo.

temas tratados por Murillo y Zurbarán. El "rompimiento de gloria", sin embargo, da a este lienzo una posible clave de la formación artística de su autor. Está hecho con las características de los mexicanos. La escena, como en casos anteriores, se encuentra penetrada del fuerte tenebrismo que tanta influencia tuvo en los pintores americanos de aquel siglo. En la parte inferior, a la izquierda, lleva la firma: "Juan de Villegas".

La CIRCUNCISION. Tema de variadas interpretaciones. El autor prefiere atenerse a la más clásica. En el centro, el Niño con el Sumo Sacerdote. A la izquierda, San José, que muestra en su mano una gota de sangre. A su lado la Virgen. Al otro extremo el mehol, con anteojos, que lleva a cabo la ope-

ración. Un infante con los brazos en alto acude con una vasija de agua. Al fondo asiste un joven que sostiene un cirio para alumbrar la escena. El pintor lograr reunir ese grupo de figuras de manera armoniosa y formar un ambiente bien definido. Las tonalidades obscuras predominan en la composición, manteniéndose en una agradable unidad de valor. La firma de "Villegas ft." aparece en el centro de la parte inferior.

PRESENTACION DEL NIÑO EN EL TEMPLO. Cinco figuras forman el tema de esta composición: María, José, el Niño, Simeón y un joven ayudante. Como ofrenda ritual de personas pobres los padres entregan dos tórtolas dentro de un cesto de mimbre. El autor nuevamente logra dar al rostro de la Virgen cierto carácter expresivo. A semejanza de las otras composiciones de esta serie, se observa frialdad general en el espíritu de la pintura, que puede deberse al sometimiento iconográfico del autor al modelo de que se valía y que, a su vez, carecería de calidad estética. Excepto el detalle del rostro de la Virgen, el resto de la imagen es de relativa importancia. No lleva firma.

HUIDA A EGIPTO [XIX]. Este lienzo presenta ciertos problemas de carácter iconográfico que deben ser mencionados. La Virgen, montada sobre el asno, lleva al Niño en los brazos. San José conduce de la mano al animal que camina hacia el lado izquierdo. El fondo del paisaje tiene montañas rocosas del mejor género renacentista. A la izquierda el habitual datilero. A la derecha figura un edificio neoclásico en cuya cornisa aparece una estatua de piedra en el momento de romperse en pedazos y caer al suelo. Ese detalle iconográfico tiene una tradición que data del siglo XII y que algunos pintores flamencos, desde van der Weyden, Patinir, Melchior Broederlan, etc., utilizaron con frecuencia y proviene del Evangelio del Pseudo-Mateo, capítulo XXIII, que menciona la profecía de los trescientos sesenta y cinco ídolos que existían en la ciudad de Sotino, en Hermópoles, los que caerían destrozados y cara al suelo prosternándose de esa manera ante la vista del verdadero Dios. (Don Diego Angulo Iñiguez, con quien comentábamos ese detalle, me informó de ese origen iconográfico). Es interesante observar la presencia en América de semejante versión que fue escasamente utilizada en Europa misma después del siglo XVI, mientras que en nuestro hemisferio mantuvo su vivencia [20]. Circunstancia que sólo puede explicarse al haber sido copiado de alguna lámina de aquella época, láminas que, como se ha visto, sirvieron frecuentemente de modelo a nuestros pintores coloniales.

REGRESO DE EGIPTO. La iconografía de esta pintura forma parte de un título general bajo la denominación de la "Sagrada Familia". Diferentes composiciones alrededor de esa idea son sumamente frecuentes. Juan de Villegas vuelve a tomar la misma forma compositiva que ya se le ha visto adoptar para el lienzo de LA VIRGEN NIÑA ENTRE SANTA ANA Y SAN JOAQUIN. En este caso, el Niño reemplaza a la Virgen, ocupando el centro de la imagen y teniendo a sus lados a sus padres. Este lienzo no lleva firma.

Las dos últimas imágenes que forman la serie mariana son la INMACULADA CONCEPCION y la ASUNCION. Los dos temas están tratados de manera convencional y son de todo el conjunto, posiblemente, los de menor originalidad. No están firmados.

Según se lee en el inventario del obispo Martí, eran trece aquellos lienzos. Como puede comprobarse, faltan dos imágenes. Acaso serían las del Nacimiento de la Virgen y la Pentecostés. Dos temas de mucha importancia en esa iconografía.

NOTAS - CAPITULO XI

1. Soria, *Pintura del XVI*, p. 11.
2. Ramos, *Colonización*, p. 371.
3. Sangróniz, *Familias Coloniales*, pp. 301-302.
4. Carrillo y Gariel, *El Traje*, p. 118.
5. *Id., id., id.*
6. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, p. 488.
7. Vloberg, *Vie de Marie*, p. 127.
8. Lozoya, *Historia del Arte Hispánico*, IV, 192.
9. Angulo Iñiguez, *Historia*, II, p. 388.
10. AAC. Papeles del Obispo Bohórquez, Legajo "Visitas".
11. Briceño Iragorry, *Tapices*, p. 202.
12. Navarro, *Anales*, p. 147.
13. AGI. Santo Domingo, 697.
14. *Actas Cabildo Eclesiástico*, Libro I, fº 105-106.
15. AAC. Provisión de Curatos: El Tocuyo, 1723.
16. Dupouy, *Los lienzos*.
17. Soria, *Pintura del XVI*, p. 73.
18. En correspondencia particular con el autor del presente trabajo. La mejor de ellas, según expone nuestro distinguido corresponsal, es un San Sebastián que ha sido copiado de una lámina flamenca que reproduce una pintura de Van Dyck. También nos informa el doctor Moyssén de que en el Padrón de Artesanos de la capital mexicana, hecho en 1753, figura un Joaquín de Villegas. Tanto por la diferencia de nombre como por los argumentos de carácter cronológico que exponemos en el texto, consideramos que éste es persona distinta de Juan, sin duda alguna, aun cuando pudo existir parentesco entre ellos.
19. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, tomo 2º, vol. II, p. 170.
20. *Id., íd., íd.*

XII

SIGNIFICADO HISTORICO Y ARTISTICO DE LA PINTURA DEL SIGLO XVII

AL LLEGAR a fines del siglo XVII, se puede considerar el significado que tiene para nuestra historia cultural, y especialmente para la de la pintura, el período analizado hasta ahora. ¿Cuáles son las conclusiones que se desprenden de la revisión llevada a cabo? ¿A qué resultado es dado llegar, ante la verdad material de las obras, de las cifras y de los datos que se han presentado y estudiado? ¿Puede acaso decirse que nuestro siglo XVII fue una época sin preocupaciones artísticas?

Los factores sociales que imperaron en Venezuela a consecuencia del largo y duro proceso de conquista y colonización determinaron la fisonomía de la Provincia y trazaron el esquema de nuestra formación cultural. Si se exceptúa el brillante episodio de la Isla de las Perlas, pero efímero, aislado, y sin consecuencias inmediatas en el ámbito de la cultura, bien puede decirse que todo el resto del siglo XVI y las primeras décadas del XVII transcurren en medio de extremas tensiones y dificultades. Las energías estuvieron dirigidas fundamentalmente a sobrevivir y luego a buscar afanosamente el codiciado oro. Una vez que se desvaneció el espejismo de El Dorado, a poblar nuevas tierras. Durante aquel período, sin embargo, el Arte llegó a nuestras costas amparado bajo el manto de la Iglesia, para satisfacer las necesidades espirituales del conquistador, o como vehículo de evangelización del indígena. Vino en forma de retablos, lienzos y otras imágenes enviados desde España. Mas el verdadero origen de nuestra imaginería se encontraba fermentándose ya en esos precisos instantes en que se conjugaban pequeños o grandes actos de orden espiritual, étnico, ambiental y político dentro de la circunstancia que iba tomando cuerpo y dentro del proceso evolutivo del europeo en el nuevo ambiente americano. Transplantación física que hizo nacer en ellos reacciones emocionales a veces agudamente dolorosas a causa de la peculiar forma de la acción conquistadora, de las luchas, de la penuria de la tierra, y que ha debido producirles un punzante sentido de frustración a causa de la extrema dureza del medio físico. Considérese que la Conquista se llevó a cabo con un alto espíritu de aventura. Sin cálculo de riesgo. Con miras a pronta riqueza. Amadís de Gaula y los Infantes de Lara inspiraron el deseo tramontano de aquellos hombres para quienes América era

el resplandor de El Dorado; de un nuevo sol que brillaría al levantarse cada mañana. En nuestro medio tuvieron, sin embargo, que aguardar largos años antes de cosechar del surco abierto en los campos los rayos de aquel otro oro de las mazorcas de cacao. En desesperación dolorosa padecieron todo ese tiempo. Esa tensión emocional que afectó su ánimo debió de encontrar alivio en la resignación de la gran fe religiosa y en el denodado trabajo de la tierra.

Hubo otro grupo humano que también sufrió tremendas penalidades físicas a causa de su transplantación a estas costas de América. Y mayor sería su desgarramiento espiritual, por tratarse de un traslado hecho a la fuerza. El esclavo que, en la gran mayoría de los casos, lo era aun en su Africa nativa, llegó a estas costas herrado y aherrojado. El ambiente climático y las condiciones sociales fueron aquí favorables a su procreación, por lo que muy pronto se constituyó en una de las principales fuerzas étnicas. Sobre esta tierra americana se produjo, por lo tanto, en el siglo XVII, la sacudida de vigorosos factores raciales. Blancos y negros que harían desplazar al indio aborigen de sus tierras. Indios, negros y blancos que mezclarían sus sangres en el gozo o en el dolor, en un proceso irreversible. Desde ese instante se formó un nuevo rostro que veremos reflejado en algunos de los cuadros que luego encontraremos, al hablar del siglo XVIII.

El siglo XVII, que marca el fin de la dominación física del territorio, abre caminos a los albores de la expansión económica, agrícola primero, y luego ganadera. Echa, también, los cimientos de una expresión cultural propia. Esa centuria presenció los primeros verdaderos rasgos de carácter intelectual y de índole artística. Aquel fue el inicio de una sociedad en la que existió un núcleo humano de no escasa calidad cultural, como lo demuestran el número de volúmenes y lo selecto de títulos y autores que había en las bibliotecas de personas distinguidas. Cuatro "librerías" —entre muchas otras que existieron— pueden servir de ejemplo: La de Fray Gonzalo de Angulo (1634); la de don Gabriel de Méndez (1659); la del proveedor don Pedro Jaspe de Montenegro (1691), y la que fue de Fray Antonio González de Acuña (1682). Hubo igualmente pinacotecas de elevada calidad, en las que lucían obras de Murillo, Bernini, Herrera, Tibaldi. En ciertas mansiones acomodadas no era raro hallar muebles que provenían de España y de México, finas vajillas, tapices orientales. Todo lo cual atestiguaba la presencia de una condición humana, de una cultura y de una indudable preparación científica en quienes fueron cabeza de Provincia. Ilustración que llegó a Venezuela mucho antes de los famosos navíos del siglo siguiente. Circunstancia y prueba de un ambiente intelectual que debe ser tomado en cuenta para el análisis general de la historia de aquel siglo.

El lenguaje plástico de ese período es como un libro abierto donde se encuentran las inquietudes, los contrastes y la configuración social de sus moradores.

Estas imágenes son como un magnífico friso que relata el contenido intelectual de un tiempo. Son el idioma de una cultura. Son la expresión gráfica de un espíritu común. Materia artística que llegó a ser imagen de la vida de aquellos seres. A veces con acentos ingenuos. A veces con giros dramáticos. Pero todos a la medida de la emoción ambiental.

La expresión artística que caracteriza ese momento venezolano fue indudablemente distinta a la de otros países. El lenguaje pictórico de nuestra Provincia no fue el mismo que el del Ecuador o el mexicano. Así como diferían las respectivas condiciones sociales, hacíanlo también las formas de expresión. Los pintores cuzqueños o de Santafé, aunque trataron los mismos temas que los nuestros —santos, vírgenes o marqueses—, usaron un lenguaje pictórico *sui géneris*, de acuerdo cada cual con los rasgos culturales de su propio ambiente. Aquel fue como un período germinal en que nació el estilo "nacional" de cada región americana, y empezó a formarse el lenguaje artístico y humano de las futuras nacionalidades.

La pintura que hemos analizado fue el testimonio artístico de aquel medio. La imagen de SANTO DOMINGO, de Trujillo; el ARCANGEL MIGUEL, de Mérida; el lienzo del BEATO ALONSO RODRIGUEZ; el de la VISITACION; los lienzos del "Pintor del Tocuyo", y los otros que hemos visto tienen un carácter "localista" muy definido de su concepción plástica. Fuera de toda duda, estamos ante un lenguaje propio, origen de lo que con el tiempo habrá de convertirse en la fuente de una tradición. Esos lienzos son las pruebas concretas que deben tomarse en cuenta como los más antiguos aportes formativos de nuestra cultura plástica. Cultura que se inició parcialmente con la incipiente economía, y que, junto con ésta, fue adquiriendo fuerza y forma en el transcurso de los años.

También vieron esos tiempos nacer un fenómeno social de carácter étnico, mediante el cual el indio y el negro fueron fusionándose lentamente con la sangre peninsular del conquistador, al calor de la nueva quietud y por sobre las Leyes de Indias que lo prohibían. No hubo valla que impidiese el proceso de integración racial. La joven y agresiva savia peninsular se volcó sobre las mozas indias, negras y mestizas, y a muy lento ritmo fue bullendo aquella gran caldera aliñada de nuevos matices, aromas y armonías; tostados pigmentos ocres, sepias y cobres, que con extraordinario sentido mimético colorearan la propia piel de nuestra gente.

Pintura-crisol de diferentes escuelas de ultramar en proceso de transformación, en el transcurso de su aplicación en nuestro medio. Artistas de diferentes latitudes y sensibilidades que fueron dando carácter a un estilo local. Muchos de ellos sin mayores conocimientos académicos, y a su vez ya mestizados en su propio lugar de origen[1], como son, por ejemplo, los artistas de Mérida, con cierto buen sentido académico. Otros, graves, tenebrosos y hasta metafísicos, como la

Inquisición, y como sería el ánimo del autor del lienzo de SANTO DOMINGO, de Trujillo. Otros aún, poseedores de un lenguaje propio, vibrante de colorido, como el "Pintor del Tocuyo". Mezcla de escuelas, climas y sensibilidades formadas originalmente en sus lejanas tierras, pero que vinieron a florecer en nuestro pequeño y difícil ambiente, a la sombra de las lecturas canónicas, y de las ricas pinacotecas de las gentes principales y que debieron conmover la mirada de aquellos artesanos. Arte de minoría, por consiguiente, como lo ha sido siempre a su comienzo. Minoría que sirvió rápidamente de ejemplo a otros artistas para que acometieran la extraordinaria tarea de formar tan elevado número de obras y cuya existencia podemos imaginarnos por las cifras relativas al último cuarto del siglo XVII, en las estadísticas que se han presentado en páginas anteriores.

Esas imágenes son la guía más segura que podemos hallar para emprender el camino de los orígenes de las Artes Plásticas en nuestro medio. Aunque sean pocas, tienen, sin embargo, el alto valor del testimonio coetáneo. Esa circunstancia de por sí es valedera, útil e inapelable. Ellas son semejantes a restos arqueológicos que indican y reflejan el estrato social y la condición de vida de un pueblo y de una época. Condición que es a su vez la imagen de un estado cultural, ya bien sea de espiritualidad alta, mediana o baja. Todas esas pinturas tienen el gran valor de representar el grado de la calidad intelectual de ese momento; de una conciencia de ánimo precisa y cierta. Son como pruebas de laboratorio que sirven para ilustrar, la hasta entonces desconocida cultura de unos seres. En esa doble función deben ser consideradas: como testimonio de una realidad histórica que ignorábamos, y al mismo tiempo como manifestación de un lenguaje plástico que por su propia condición formaba parte de la expresión cultural del imperio español. Son esas imágenes como la vara de medición de la sensibilidad de aquellas gentes. Son el lenguaje con que se articula y se forma la conciencia artística de aquellos hombres. Son el índice y la medida del clima humano de ese período. Son su expresión y al mismo tiempo son su rostro.

NOTA - CAPITULO XII

1. Soria, *Pintura del XVI*, págs. 11-12.

SEGUNDA PARTE

SIGLO XVIII

XIII

EL HOMBRE COLONIAL Y LA PINTURA

LA SENSIBILIDAD de casi todo ser humano está formada por un cúmulo de circunstancias que son tan largas de enumerar, como sería el recuento de su propia vida. Empero, si se lograse conocer con precisión varios de esos aspectos se apreciaría que aquella sensibilidad responde con frecuencia a un espíritu sometido a reacciones emocionales, que la convierten, hasta cierto punto, en el reflejo o eco del ambiente en la cual ha vivido. Ateniéndonos a esta teoría un tanto de orden sicológico, que si se quiere tiene mucho de mecanismo reflejado, de sometimiento a un ambiente, a un clima, a un *habitat,* se llegaría a penetrar de manera más cabal en las reacciones, en los gustos y el carácter de aquel ser. Si fuera posible adentrarnos en el pequeño mundo de cada persona se apreciaría la manera cómo está formada su célula unitaria.

El carácter de la investigación que se ha llevado a cabo permite percibir, en buena parte, ciertos aspectos de la formación humana de los habitantes de la Provincia de Venezuela del siglo XVIII y asomarnos un tanto al ambiente general que entonces prevaleció. El análisis que se ha efectuado, tomando en cuenta el material gráfico que hoy está al alcance del investigador, revela muchos aspectos ignorados de la actitud de aquel ser ante problemas de orden estético y de su posición hacia las Bellas Artes. Se puede hoy en día llegar a entender buena parte de su sensibilidad artística, así como también de muchos otros elementos que constituyeron su carácter y su personalidad. Para lograr este conocimiento fue, por lo tanto, condición indispensable estudiar, primeramente, el valor artístico de las obras pictóricas que les pertenecieron, así como conocer también numerosos datos y detalles de esos propios seres; conocer sus gustos, sus predilecciones, sus apegos y hasta la religiosa devoción con que conservaron esas imágenes. Para lograr esa visión de conjunto fue preciso, entre muchas otras cosas, acudir a ciertos testimonios que reflejaran con absoluta fidelidad tan variadas exigencias y sentimientos. Para obtenerlo, de manera fidedigna, se acudió a los documentos que encerrasen el consenso de la vida física de esas gentes. Se apeló a la documentación que comprobara la condición económica, intelectual y espiritual de la mayor parte de ellos, en la que habrían quedado plasmadas con profundo acento huellas de sus vidas físicas y

materiales. Se consultaron sus testamentos. De esa manera se logró saber lo que fue de sus vidas y lo que luego fue de sus muertes. De aquella lectura ha salido una más justa semblanza del hombre que habitó Venezuela durante el siglo XVIII, que aparece así un ser culto, apreciador de las Bellas Artes, en bastante mayor grado de lo que anteriormente los investigadores habían juzgado. Con cifras precisas y con estadísticas matemáticas aparecen posiciones y actitudes por demás interesantes y reveladoras de un ambiente mucho más evolucionado de lo que hasta ahora se creía. Esas gráficas ofrecen el contorno de un hombre de sensibilidad intelectual, de agresivo sentido económico y de profundos arraigos religiosos. Es el tipo del criollo culto que fue acentuando sus rasgos étnicos, mientras incrementaba con su esfuerzo el bienestar económico de la Provincia y obedecía a las reglas de su religión.

Reflejo en parte de todo ese proceso se halla también en el propio crecimiento demográfico de la ciudad de Caracas a lo largo del siglo XVIII. Recordemos que el censo del Gobernador Berrotarán, efectuado en los últimos años del XVII, acusaba una población de 6.000 habitantes. Para finales del XVIII, el barón de Humboldt la estimaba en 40.000 habitantes. El cuadro que a continuación analizaremos prueba que aquellos pobladores habían adquirido un sentido de vida mucho más amplio y evolucionado que los de la centuria anterior, por cuanto es dado juzgar a través de las gráficas que se han hecho de la vida de las imágenes; de su importancia y de su caudal.

En las cifras que se analizarán de seguidas se observarán dos factores que es necesario destacar. El primero es la consolidación de un bienestar económico. El segundo se refiere a la importancia que tuvo la pintura como expresión e idioma de un deseo de orden intelectual en relación a la estética. El hombre de entonces se valió de ese medio expresivo para hacer constar aquellos factores que siempre le habían acompañado en su afán de perfección y en su búsqueda, consciente o no, de la belleza como satisfacción sensorial. Prueba de ese sentimiento fue, como se ha dicho en otro lugar, el abundante número de lienzos que poseían. Prueba indudable que satisfacía sus inquietudes espirituales, a su alcance económico y también a sus deseos de orden estético.

Al proseguir para el siglo XVIII el estudio de los testamentos iniciado a fines del XVI y a lo largo del XVII, han sido revisados 2.683 documentos de esa clase, entre 1700 y 1799, procedentes también todos del Registro Principal de Caracas y del Archivo Eclesiástico de la misma ciudad. El primer cuarto de la centuria arroja un total de 456 testamentos, en los que se mencionaban 2.187 imágenes. En el segundo cuarto del siglo, o sea de 1725 a 1749, en que la población de la ciudad había alcanzado 26.000 almas aproximadamente, fueron asentados 636 testamentos, en los que se contaron 8.701 imágenes. El tercer cuarto aporta un resultado de 838 testamentos, pero, en cambio, el número de las imágenes y pinturas que en ellos se hallaban inscritos descendió, en com-

paración con el cuarto anterior, a 4.023 imágenes. El último cuarto de la centuria, cuando Caracas llegó a tener 40.000 habitantes, los testamentos anotados fueron 756, en los que se estipulaban 5.127 imágenes. Interesa destacar los índices del segundo cuarto de siglo en comparación con los otros tres. A pesar de que los testamentos de ese período sean inferiores a los dos subsiguientes, el número de imágenes que en ellos se hallaron representan el 43,42 por ciento de toda la centuria, y son de casi un 300 por ciento mayor que el cuarto de siglo próximo anterior. Podría buscarse una explicación a esas cifras, por cuanto fue un período en que tuvo lugar un nuevo volumen migratorio, como fue el del elemento vasco que llegó a la Provincia de Venezuela a partir de 1730, cuando se instaló la Compañía Guipuzcoana. Ello podría ser, en buena parte, la razón de aquel incremento, y acaso el motivo de que la centuria concluyera en todo su transcurso con un gran total de 20.038 cuadros.

A semejanza del siglo anterior, el XVIII igualmente recibió abundante material de origen europeo y mexicano. Fueron consultadas las Partidas de Registro de Sevilla que indicaron un flujo continuo, con pequeñas excepciones, de obras remitidas desde la Península. Monótono sería dar a conocer cada uno de estos asientos. Basta decir que en las consultas efectuadas han sido anotados 22 registros que cubren prácticamente desde 1705 a 1776. El último cuarto de siglo, por razones que creemos explicables, acusa una notable ausencia de envíos, por cuanto la propia producción criolla había alcanzado ya méritos más que comunes y era digna de copar el mercado local. Podría atribuirse también esa circunstancia a otras razones, o por alguna confusión en el sistema de archivos, o quién sabe también si a envíos efectuados desde México. Pudo incidir, igualmente, el hecho de que en las últimas décadas del siglo, ya el comercio entre España e Indias no tenía que pasar forzosamente a través de Sevilla, y tampoco debe olvidarse que el 21 de marzo de 1761, se decretó la prohibición de exportar para América pinturas y esculturas de artistas ya fallecidos, seguramente con la intención de favorecer el desarrollo de las Bellas Artes en estas regiones[1].

Consultas similares a las llevadas a cabo en Sevilla se hicieron también en los archivos mexicanos. Por desgracia, la información obtenida en ellos fue prácticamente nula, aun cuando nos consta de un modo absoluto que muchas pinturas llegaron a Venezuela procedentes de México, durante el siglo XVIII. Las muestras de esas obras que aún subsisten en nuestro medio son la mejor prueba de lo aquí dicho. El resultado negativo de esa investigación debe ser atribuido, más bien, a una falla en el sistema de asentar determinadas partidas, pues otras de diferentes índoles se hallan inscritas con toda escrupulosidad en los registros de la época.

Ya para finalizar el siglo XVIII se recibió de Puerto Rico un buen número de pinturas de José de Rivafrecha y Jordán (1751-1809) llamado José Campe-

che. Conocemos por lo menos diez de ellas. Son imágenes llenas de encanto y de un mérito muy especial, y que marcaron su huella en la producción de algunos pintores nuestros, como fue, por ejemplo, en el Landaeta de la VIRGEN DE LA MERCED [LXXIV] de la Colección Suárez Borges; en el REGRESO DE EGIPTO, de Matheo Moreno, de la Colección Eugenio Zuloaga, y el SANTO DOMINGO DE GUZMAN de la iglesia de San Juan, de Caracas, si acaso no es obra del propio Campeche. Contrario a lo que se había creído, el portorriqueño no estuvo en Venezuela y las obras suyas que se hallan entre nosotros son la mejor prueba del tráfico mercantil que entonces se mantenía con las islas antillanas, así como también son buena muestra del intenso interés local por imágenes de cierta calidad artística; calidad obtenida ya para entonces en nuestro medio por los pintores nativos y que habían elevado y afirmado con su producción el sentido y el aprecio por las obras de arte de mérito especial.

Como ya se ha dicho al tratar el siglo anterior, buena parte de las fuentes de consulta de que se valieron nuestros pintores se encontraban en las propias imágenes impresas que ilustraban ciertos libros especializados, misales y otras publicaciones sagradas. Hoy sabemos, por ejemplo, que entre los bienes dejados por el maestro pintor, el alférez Fernando Alvarez Carneiro, junto con el caballete de pintar, la piedra de moler colores, el almirez, dos lebrillos y una silla de mano, un cajón de echar cola, dos sierras, una grande y otra chica, dos barrenas, dos tenazas, una de arrancar y otra de puntas, tres martillitos, unos alicates de fierro, un cortador de uñas de lo mismo, un aserrucho de lo mismo, pequeño, dos compases, una piedra de bruñir, un cuchillo de colores, un bastidor de frontal y otro de vara de alto; junto con todos estos utensilios tenía también setenta estampas, entre grandes y chicas, de papel; "un libro de estampas", y el *Flos Sanctorum* de Rivadeneira, que contenía abundantes ilustraciones. Esta obra, según Palomino, "es muy fecunda para este lenguaje de argumentos; pues no sólo incluye del Testamento Viejo las vidas de los Patriarcas y Profetas; sino del Testamento Nuevo las de Christo Señor Nuestro, y de su Madre Santísima, junto con la innumerable multitud de Laureles y Palmas que en repetidos triumphos han enriquecido la Militante Iglesia, coronándose en la Triumphante la innumerable turba de Martyres, Confessores, Vírgenes, Anachoretas, que es vastísimo Tratado" [2].

Revisando las listas de libros que llegaron a Venezuela "con licencia del Santo Tribunal" hallamos varios que pueden ser considerados como clásicos de consulta para los imagineros de entonces.

Buen número de esas obras con ilustraciones son mencionadas también en los documentos testamentarios. Por ejemplo, un "Misal nuevo antuerpano impreso en 1728", que fue de don Juan Antonio Pérez de Avila, así como los "libros latinos, italianos, franceses y españoles" que figuraban, desde 1706, en las "librerías" de varias gentes principales. Imágenes sueltas igualmente se podían

procurar en las tiendas de la ciudad, a semejanza de las que en la suya tenía Francisco Corromor Campuzano, que poseía más de tres mil estampas entre "91 estampas grandes de papel, de una vara de largo cada una, de pintura de color y de negro, 199 estampas grandes, de tres cuartas de alto, pintadas de negro y de color, 5 estampas de papel mayores que las dichas, pintadas de negro, 821 estampas de papel de colores de más de media vara de largo, 1.883 estampas de todos colores de una tercia de alto, 100 estampas de papel, de países, de una cuarta de largo, una estampa de vara y media de largo, de papel doble, en que están diferentes pinturas de la Pasión".

Como puede apreciarse, los artistas de entonces disponían de abundantes fuentes de consulta. Material que podían adquirir en los comercios locales, algunos de los cuales pertenecían a las personas más distinguidas de la ciudad. Acaso obtuvo Francisco José de Lerma y Villegas en alguno de ellos el grabado de Cavalli [XXVII] que utilizó de modelo para su VIRGEN DE LA MERCED [XXVI] que pintó para el Conde de San Javier. O el de Cornelio Galle y Adrian Collaert para la SANTA TERESA de la Colección Luis Alfredo Suárez Borges.

Al hacer el análisis de la procedencia de la mayoría de las pinturas llegadas a la Provincia de Venezuela durante el siglo XVII, se había señalado que muchas provenían de Sevilla, de Flandes, de Nueva España —ya desde antes de 1653— y de Italia. En lo que respecta al siglo XVIII, se mantiene esa misma situación con algunas nuevas adiciones: "países españoles"; "imágenes isleñas"; láminas grandes "romanas"; de hechura francesa; pinturas de Sevilla; "poblanas", o sea de Puebla de los Angeles; de Campeche; de Canarias y también de Guatemala. Un buen número de ellas estaban "bien tratadas", y eran "de buena pintura" y hasta "de buen uso". En las listas consultadas se mencionan, también, pinturas "hechas en esta tierra", ya antes de 1735. Esto induce a pensar que fueron ejecutadas en el país durante las primeras décadas del siglo y que su mérito artístico, su buena calidad pictórica, eran suficientes para que se especificara su origen, tal vez con cierto legítimo orgullo. Corrobora esta creencia lo que luego se verá de la calidad artística de un Francisco José de Lerma y Villegas.

Algunas imágenes de valor eran resguardadas de la luz, del polvo y de los insectos, con pequeñas cortinas que pendían de argollas sujetas a varillas colocadas en la parte superior de la obra. A veces estas cortinas eran de "velos de tafetán doble de carmesí, de vara y tres cuartas de largo y tres paños de ancho", o bien de "angaripola" u "holandilla". Ese sistema de preservar las buenas pinturas fue fórmula casi tradicional en muchos cuadros de la escuela holandesa, y por ejemplo, aún hoy, en el Museo de Rembrandt, de La Haya, se resguardan de esa manera.

Si bien el siglo XVII fue testigo de un buen número de pinturas, durante el siglo XVIII hubo un auge pocas veces igualado, aun de nuestros días. Por ejem-

plo, para 1700, el Proveedor don Pedro Jaspe de Montenegro, poseía 54 imágenes de diferentes tipos y advocaciones. Para 1721, el Marqués del Valle de Santiago tenía 109. Don Bernardo de Llanos dejaba a su muerte 148. Don Alejandro Blanco de Villegas, 108. El presbítero don José Antonio Delgado, a su fallecimiento en 1726 testó una de las más valiosas colecciones, a la cual nos referiremos más abajo en detalle. Don Francisco Sánchez de Vergara tenía en su posesión de Sabana de Ocumare, en el Valle del Tuy, 133 imágenes. El maestre de campo don Jerónimo Rodríguez de Lama, que habitaba en Valencia, 84. Don José de Oviedo y Baños poseía 119 imágenes, entre las cuales se destacaban los retratos de familia y de miembros de la Casa Real. El Marqués del Toro, tenía 79. El tendero Lázaro Borges, 276. En 1743, el primer Conde de San Javier legó la crecida cantidad de 228 imágenes. El pintor y alférez Fernando Alvarez Carneiro contaba, a su fallecimiento en 1744, 80 obras. El médico francés Nicolás Tachón llegó a tener 138. María Domínguez, la madre del pintor Juan Pedro López, a su muerte en 1765, dejó 10 pinturas, acaso obras del hijo. Don José Palacios y Sojo, 73. La esclava María de la O, tan sólo 5, pero Sebastián, tercer Marqués del Valle de Santiago, y Manuela de Silva su esposa, para 1777, dejaron 210. El capitán Juan Clemente del Valle tenía 251, de las cuales, 46 "en los corredores", y 142 "países de papel puestos en varias partes de la casa". Don Juan de Vega Bertodano, casi al finalizar la centuria, testó 150 imágenes. El cuadro estadístico que aquí se publica ofrece la cuantía exacta de esos números y es un índice preciso de la importancia que tuvo la pintura en la vida social y espiritual de aquel tiempo.

No se crea que esa importancia tuviese tan sólo un sentido cuantitativo. Había, también, obras de calidad artística innegable. Así, por ejemplo, el presbítero José Antonio Delgado, a quien antes se ha aludido, poseía en total 72 obras y entre ellas "una lámina pequeña dorada de San Pedro ad Víncula, en bosquejo original de Murillo"; "un bosquejo de San Francisco en el sepulcro, de dicho Murillo dorado"; "una lámina de San José, original de Peregrín", acaso el pintor escurialense Peregrino Tibaldi, "padre del dibujo entre todos los del Escorial", como lo llama Francisco Pacheco[3]; "otra lámina de la misma santa [Catalina], original de Murillo"; "otra de San Pedro penitente del mismo Murillo". Cinco pinturas de "don Juan Simón", cuyo verdadero nombre no hemos podido identificar; un borrón de Valdés, otro de Herrera, otro más de Murillo y "un cuadrito con su vidrio del Descendimiento de la Cruz del Caballero Bernino". Poseía también varias pinturas de "Maldonado", cuya identidad desconocemos y que no creemos pueda ser nuestro Juan Maldonado, quien estuvo activo en Caracas, como lo hemos visto, hasta los primeros años del siglo XVIII, después de pintar algunos lienzos para la Catedral de Caracas. La

pinacoteca de Delgado demuestra de un modo elocuente que en Caracas se llegó a conocer pintura de mérito mucho tiempo antes de lo que nuestros historiadores de arte generalmente habían juzgado.

Estos nombres de pintores, unidos a las cifras del cuadro estadístico, son pruebas concluyentes de un nivel cultural elevado —desconocido o despreciado hasta ahora— que abre nuevas perspectivas a la historia de nuestro pasado colonial.

Los temas religiosos, como bien se comprende, prevalecían en la pintura, aunque los retratos de monarcas, y de personas de la familia, fueron también frecuentes en las salas de aquellas casas. La devoción popular dentro del santoral cristiano fue evolucionando. Se vio desaparecer viejas advocaciones, sustituidas por nuevas. Hasta la propia capital modificó algo su nombre hacia 1760, y durante unos años fue conocida como "Ciudad Mariana de Caracas", por iniciativa del Obispo Diego Antonio Díez Madroñero. Esa orientación alcanzó su momento culminante cuando el mismo Obispo ideó en 1766 una nomenclatura religiosa para las calles y las cuadras de Caracas, y obligó a los moradores de cada casa a tomar un santo patrón. Calles había que, antes de esa fecha, no tenían propiamente nombre en forma oficial, y es entonces cuando se origina, en buena parte, el de muchas de nuestras actuales esquinas.

Ciertas advocaciones religiosas tuvieron períodos de auge. Hacia 1744, se encontraban con mayor frecuencia imágenes de Nuestra Señora de Valbanera; para 1750, de Nuestra Señora de Carora. Poco tiempo después fue corriente hallar a Nuestra Señora de Guía, y para mediados del siglo, la Virgen del Pópulo. La Santísima Madre de la Luz figura en años próximos a 1763 y duró hasta casi concluirse el siglo. Las Sibilas, con su significación sagrada y pagana, siguieron siendo tema frecuente: Cumea, Délfica, Tiburtina, Eritrea, Frigia, Pérsica y Helespóntica.

La escala de los temas pictóricos, por otra parte, se amplió a medida que la sociedad colonial iba haciéndose más cosmopolita, culta y viajera. Buena parte de esa evolución se debió al ritmo más o menos continuo del contacto marítimo con el Viejo Mundo, por medio de la Compañía Guipuzcoana, y del tráfico cada vez más creciente con México, lo que trajo una indudable alteración en el estilo del moblaje, del decorado y de la arquitectura urbana.

A partir de la tercera década el gusto artístico del caraqueño fue modificándose hacia un nuevo sentido estético, hasta entonces muy poco corriente. Así, aparecieron los paisajes: "un país que tiene una playa pintada"; "países y fruteros"; "frutas y pájaros"; "unas mujeres riéndose en un país"; y la influencia de las rutas marinas respondió a imágenes de "las cuatro partes del mundo y algunas ciudades y puertos". Para esas fechas fue frecuente encontrar también escenas de la vida de don Quijote, junto con otras de "montería".

Refiere Francisco Pacheco que el término "país", significaba colocar una figura "o Santo" entre "árboles y peñas mayores", "casas menores" y "sierras" que se juntaban con el cielo[4]. También se empleaba para designar paisajes de grandes cielos "que es el medio lienzo de arriba"[5].

Los motivos pictóricos iban desde los escudos de armas hasta "cuadros de las edades"; "países de estampas iluminadas de la creación del mundo"; "Herodías con la cabeza de San Juan"; "la esposa de los Cantares"; "Carlos V y otros César, armados"; "once cuadros de mujeres célebres de dos varas"; "cuadro de volaterías de ángeles y serafines"; "Pinturas de Vicios", etc., etc. Todavía para 1731 se encontraban "siete cuadros de la fama". Vivencia de un espíritu nacido del romance de los de Lara: eco de la caballería andante en estas tierras de América.

En los temas pictóricos que más se repiten se observa un rasgo que interesa destacar, pues serviría de indicio a cierta preocupación de carácter sicológico y social por parte de aquellos habitantes. Junto a los escudos de armas del linaje, como ya se ha dicho, aparecieron también los retratos familiares. Para 1720, Ascanio y Tovar poseía "un retrato de cuerpo entero de mi padre, que heredé de sus bienes". Francisco de Villegas menciona en 1724 que tenía varias pinturas de su familia. Para 1733 estaba, junto con las armas de los Galindo, "el retrato de doña Juana Sebastiana Galindo (que esté en gloria)". En 16 pesos fue avaluado en 1741 el retrato de doña Juana de Meneses. La ilustre casa de Arechederra, lucía el blasón de sus armas y también el retrato "del Ilustrísimo Señor Doctor don Juan Arechederra de dos varas y media y tres cuartas". Al finalizar el siglo, la imagen del sabio benedictino Feijoo tuvo también cabida en ciertos hogares, como anteriormente la había tenido la del "señor Palafox", el famoso Obispo de Puebla. Los retratos de don José de Oviedo y Baños y de su acaudalada esposa doña Francisca Manuela de Tovar, viuda que había sido del Conde de San Javier, que aún se conservaban para 1791, serían hoy valiosos documentos de alto carácter histórico. Por desgracia, como la gran mayoría de las otras pinturas que hemos enumerado, las de los Oviedo también se perdieron. La presencia de estos retratos refleja un estado acondicionado a ciertas reglas de bienestar y educación, indicio de una sociedad refinada y culta.

Como una muestra que permite apreciar lo que la pintura representaba en la mansión de un notable caraqueño del siglo XVIII, reproducimos lo relativo a ese Arte de los inventarios existentes en la testamentaría del historiador José de Oviedo y Baños, fallecido en 1738.

"Avalúo que hacemos don José de Bolívar y don Mateo Blanco Infante, vecinos de esta ciudad, de los bienes muebles, raíces y esclavos que quedaron por fin

y muerte del Teniente General don José de Oviedo y Baños, como terceros nombrados por las partes, en virtud de lo mandado por la Real Justicia, aceptación y juramento que tenemos hecho y es la forma y manera siguiente:

"Caracas.

"—Diez y seis cuadros, retratos de la familia, todos bien tratados, de dos y media varas de largo poco más o menos, avaluados por José Zurita, Maestro Pintor, a saber:

"—Un retrato del Ilustrísimo Señor Obispo don Diego de Baños, con moldura dorada, en cincuenta pesos.

"—Dos retratos de don Juan Antonio de Oviedo y Tovar y de la señora su esposa a treinta pesos cada uno.

"—Siete retratos a saber:

"—Doña Melchora de Tovar.

"—Doña Francisca de Tovar.

"—Don José de Oviedo.

"—Doña Josefa de Baños.

"—El Conde de la Granja.

"—Don Diego Antonio de Oviedo.

"—Don Juan Antonio de Oviedo y Rivas, a veinte y cinco pesos cada uno.

"—Cuatro retratos del Ilustrísimo Señor don José de Baños y el Licenciado don Pedro Vivanco, don Antonio Oviedo y Herrera y el Licenciado don Diego de Baños, a diez pesos cada uno.

"—Dos retratos que dicen ser del hijo del dicho don Pedro Vivanco y de doña Gerónima Micaela de Tovar, su madre, a seis reales cada uno.

Que todos los diez y seis, según los mencionados precios, montan trescientos treinta y siete pesos que hacen reales dos mil seiscientos noventa y seis.

"—Item. once cuadros grandes, los cuatro de las Virtudes Cardinales, y los siete retratos de Reyes, todos maltratados, avaluados por el dicho Zurita a seis pesos y dos reales cada uno que hacen pesos sesenta y ocho y seis reales y reducidos a reales hacen quinientos y cincuenta reales.

"—Item. dos países de tres cuartas de largo y media vara de ancho, viejos, avaluados por el dicho a cuatro reales c/u. que hacen un peso y ocho reales.

"—Item. cuatro cuadros, países, bien tratados, de vara y tres cuartas de largo y poco más de vara de alto, avaluados por el dicho a dos pesos c/u., que hacen ocho pesos y sesenta y cuatro reales.

"—Item. un cuadrito, bien tratado, de poco menos de vara de largo y tres cuartas de ancho, retrato de una hija de don Juan Antonio de Oviedo, avaluado por el dicho en diez pesos que hacen ochenta reales.

"—Item. seis láminas de vidrio de la Historia de José, con molduras, avaluados por el dicho a cuarenta pesos c/u., que hacen doscientos pesos y cuarenta y reales un mil novecientos y veinte.

"—Item. una lámina de San Juan Evangelista con marco dorado, de una tercia de largo, avaluada por el dicho en cuatro pesos que hacen reales treinta y dos.

"—Item. dos laminitas, la una de San Ignacio y la otra de San Francisco Javier, con marcos dorados, de menos de una cuarta de largo, avaluados por el dicho en doce reales, ambas.

"—Item. tres cuadros, efigies de Nuestra Señora de los Dolores, San Francisco Javier y San Antonio de Padua, de dos varas y tercia de largo, avaluadas por el dicho en ocho pesos c/u. que hacen veinte y cuatro pesos y reales ciento y noventa y dos.

"—Item. diez cuadros, de dos varas de largo y vara y media de ancho de diferentes hechuras, avaluadas por el dicho a seis reales c/u. que hacen pesos sesenta y reales cuatrocientos ochenta.

"—Item. dos cuadros con cordones dorados, el uno de San José y el otro de Nuestra Señora, de vara y tercia de largo y una vara de ancho, avaluados por el dicho a doce pesos y cuatro reales c/u. que hacen veinticinco pesos y reales doscientos.

"—Item. un cuadro con cordón dorado del Nacimiento de Nuestro Señor, de vara y media de ancho y una vara de alto, avaluado por el dicho en veinte pesos, que hacen reales ciento sesenta.

"—Item. una lámina dorada, el marco de Nuestra Señora, bronceado, de poco menos de media vara de alto y poco más de cuarta de ancho avaluada por el dicho en doce pesos y cuatro reales que hacen reales cien.

"—Item. una lámina de Nuestra Señora, con vidrio y puertas de ébano, avaluada por el dicho en doce pesos y cuatro reales que hacen reales cien.

"—Item. una lámina bajo de vidriera con marco dorado de más de media vara de largo y media vara de ancho, bronceada, avaluada por el dicho en seis pesos que hacen reales cuarenta y ocho.

"—Item. dos cuadritos con cordones dorados de un Niño Jesús y San Juan de más de media vara de alto y dos tercias de ancho, avaluadas por el dicho a cinco pesos c/u. que hacen diez pesos y reales ochenta.

"—Item. un cuadrito de San Judas Tadeo en tabla avaluado por el dicho en cuatro reales.

"—Item. un cuadrito de Santa Rosalía, de más de vara de largo y más de media de ancho, avaluado por el dicho en cuatro pesos que hacen reales treinta y dos.

"—Item. catorce países de vara y tercia de largo y vara y sexma de ancho, avaluados por el dicho a ocho reales que hacen doce pesos y reales ciento doce.

"—Item. un cuadro que parece retrato, maltratado, de dos varas y tercia de alto y una vara de ancho, avaluado por el dicho en tres pesos que hacen reales veinticuatro.

"—Item. un cuadro de dos varas de alto y vara y cuarta de ancho, avaluada por el dicho en tres pesos que hacen reales veinticuatro.

"—Item. diez cuadros atravesados, de vara y tres cuartas de largo y poco más de vara de alto, de diferentes efigies y hechuras, avaluados por el dicho a doce reales c/u. que hacen pesos quince y reales ciento veinte.

"—Item. una lámina pintada en tabla con moldura de ébano de vara y media de largo y vara y cuarta de ancho, avaluada por el dicho en cincuenta pesos que hacen reales cuatrocientos.

"—Item. dos láminas chicas del señor San José y Nuestra Señora del Rosario, bajo de vidrieras, de una tercia en cuadro, poco más o menos, avaluadas por el dicho con sus marcos a seis pesos y dos reales que hacen pesos doce, y cuatro reales, y reales cien.

"—Item. un biombo de buena pintura, bien tratado, con sus perfiles dorados, de diez lienzos, de dos varas y tercia de alto y dos tercias de ancho, avaluado por el dicho en cien pesos que hacen reales ochocientos.

"—Item. otro dicho con seis lienzos de dos varas y tercia de alto, la pintura algo maltratada, avaluada por el dicho en treinta pesos que hacen reales doscientos cuarenta.

"—Item. una lámina grande de Nuestra Señora de la Concepción con San Francisco y Santo Domingo, de vidriera, con su moldura dorada la que no se puso en el inventario por olvido, y se avaluó por el dicho en cincuenta pesos que hacen reales cuatrocientos.

"—Item. un Santo Cristo de marfil, con Cruz de madera, y el escudo de armas del Ilustrísimo señor don Diego de Baños que con la peana tiene más de

vara de alto, el que no se avalúa porque ésta pertenece a la Capilla de Nuestra Señora del Pópulo.

"—Item. otro dicho con Cruz de madera de media vara de alto el que hicimos avaluar por persona perita como lo es José Henríquez quien dijo ser su valor cuatro pesos que hacen reales treinta y dos.

"—Item. tres hechuras de cera: la una de Jesús en la Columna y las dos Niños Jesús en urnas de cedro con vidrieras por delante, avaluadas por el dicho en doscientos y treinta, el Jesús en sesenta, el Niño en noventa y el otro por estar roto por el pescuezo en ochenta, que hacen un mil ochocientos y cuarenta reales.

"En el Valle de la Pascua.

"—Una imagen de Nuestra Señora del Rosario de piedra mármol que avaluamos en la misma conformidad en diez pesos que hacen ochenta reales.

"—Item. avaluamos en la misma conformidad un cuadrito de San Francisco Javier de media vara de alto en cinco pesos que hacen cuarenta reales.

"—Otro dicho de Nuestra Señora de los Dolores de media vara de alto que avaluamos en la misma conformidad en veinte reales.

"—Item. otro de diferentes estampas que se hallan en el referido oratorio y de letra de dicho don José puestas todas en diez pesos que hacen reales ochenta.

"Hacienda de Güere.
"(Avalúo de la mitad de la posesión).

"—Item. cinco reales mitad de diez reales valor de un Santo Cristo de plomo que hicimos avaluar por persona perita.

"—Item. seis reales, mitad de doce, valor de un cuadro de la efigie de San Juan que hicimos avaluar por persona perita.

"—Item. un cuadro con la pintura de San Serafín que hicimos avaluar por persona perita en ocho reales.

"—Item. dos pesos, por mitad de cuatro, en que fue avaluado por persona perita el cuadro de Nuestra Señora del Rosario que hacen diez y seis reales.

"—Item. seis reales, mitad de doce, valor de dos estampas de papel.

"Hato de las Animas.

"—Item. dos efigies del Señor San José que hicimos avaluar por persona perita y dijo ser de valor de diez pesos que hacen ochenta reales.

"—Un tabernáculo de cedro con tres nichos con sus puertas nuevas, su valor diez pesos, o sea ochenta reales".

Durante el curso de la centuria aparecieron en los inventarios, como era de esperarse, buen número de retratos de los monarcas de turno. Muchas de estas efigies de personajes de la casa real española debieron venir de la península, aunque se sabe de algunos lienzos pintados en la propia Provincia, tomando sin duda como modelo láminas o pinturas procedentes de ultramar. En 1789 José Antonio Peñalosa copió en Caracas para la Jura de Carlos IV, una efigie del monarca venida de Cádiz[6]. En 1742 figuraban en la testamentaría de doña Inés de Silva treinta y un retratos de la casa real de Austria de "dos varas y sexma". Debían ser obras pintadas a fines del siglo XVII o muy a comienzos del XVIII. Se conocen, también para 1766, doce retratos grandes de reyes y príncipes "de fábrica inglesa". De María de Médicis, reina de Francia, también los hubo. Otro tanto de "Federico, Rey de Prusia y general de la Reina Hungría". Para 1779 se menciona a la reina doña María Luisa de Saboya "algo maltratada".

Los materiales básicos utilizados fueron casi los mismos que ya han sido estudiados en la centuria anterior, principalmente en lo referente a telas y tablas. Las primeras se obtenían todavía de ciertos pueblos de la Provincia, donde existían industrias de relativa importancia. La tablas eran de cedro y a veces de caoba y procedían de nuestros vastos recursos naturales. Desde 1731 llegaron del exterior láminas pintadas en lata y sobre madera de pino, que seguramente procedían de México y de Guatemala. Se siguió utilizando el pergamino, que era denominado también vitela. Apareció el "papel grueso" que debió ser una cartulina bastante resistente. Se pintaba también sobre superficie de alabastro, carey, mármol y talco. Para 1730 fueron reseñadas "diez y siete láminas de concha de nácar" y para el año siguiente, "pinturas sobre cobre". La gran mayoría de esas imágenes estaban hechas a base de óleo, témpera, y ciertas estampas aparecían coloreadas. Desde 1735 figuran algunos "borrones" y "estampas de humo", "estampas de realce". Y en 1768 encontramos "pinturas iluminadas en estampas de humillo", y para 1782, "de humo azul". El término "humo" a veces se presta a confusión, pues se halla también "papel de humo", lo que podría significar esbozos, borrones, hechos al carbón sobre una clase especial de papel. Para finales de siglo aparecen los "estampones".

El valor monetario de ciertas imágenes sirve también para formarse una idea de la importancia que aquí alcanzó a tener la Pintura. El Marqués del Valle de Santiago poseía un biombo de doce hojas que valía 1.440 reales y dos retratos de Felipe V, "de pincel", de dos varas y media de alto, con un valor de 1.120 reales. Un peso, como se recuerda, tenía 8 reales. Los retratos de los Oviedo y Baños y el de don Diego de Baños Sotomayor, valían, los primeros,

30 pesos, y el segundo, 50 pesos. Los de sus otros familiares estaban apreciados en 25 pesos cada uno. Tenía también Oviedo varias láminas de vidrio de la Historia de José que costaban 40 pesos cada una, como se habrá notado en el inventario arriba transcrito.

Correspondiente al año 1735 obtuvimos un dato importante, útil para apreciar la calidad artística de algunos de nuestros pintores locales. En el testamento de doña Candelaria Caldera, viuda del capitán don Simón Piñate, se mencionan varias obras "de hechura criolla" que alcanzaron sumas estimables: "Un Cristo Crucificado, criollo, Ps. 50.00", "Un cuadro de tres varas de alto de la Concepción de Nra. Sra., criollo, Ps. 40.00", y "San José trabajando en su oficio, criollo, Ps. 36.00". Precios que no desmerecían en absoluto de los que se adjudicaban a pinturas extranjeras. En 1742, el Marqués del Toro tenía un retrato del Rey, avaluado en 40 pesos. Había pinturas de 25, 34, 43, 50, hasta de 105 pesos; valores relativamente altos, indicativos de la calidad artística de las obras, más cuando sabemos que los Murillos, los "Peregrín", Valdés y Herrera estaban apreciados, en 1726, en más o menos semejantes cantidades. En cambio, los retratos de los condes de San Javier, que estudiaremos luego, ya en 1774 se hallaban tan depreciados que sólo valían 10 pesos cada uno.

Las dimensiones de los lienzos parecen también ser, en general, mayores que durante la centuria anterior. Muchos alcanzaban tres varas y de preferencia eran colocados en las salas y en los corredores de las casas, sitios en donde era frecuente hallar hasta doce o catorce pinturas de tamaño grande que representaban, por ejemplo, la "Vida de la Virgen", o de "apostolado", paisajes o de "historia".

La denominación de las medidas fue evolucionando también. Se las describía de diversas maneras, a medida que el siglo iba avanzando: "del mismo alto y ámbito"; "del mismo terno"; así como de "vara menos sexma"; "un cuerpo entero"; "medio cuerpo"; "un geme en ochavo"; "un geme en sexavo"; "un coto de ancho", y hacia 1784, "una tercia de luz"; todo ello, sin mengua de las clásicas referencias de cuartas, tres cuartas y de "vara de hueco de alto" y "de alto en limpio". Las estampas a veces se medían por el tamaño del pliego del papel. Así, hemos encontrado "estampas de a pliego"; "estampas de a medio pliego".

Los términos de formato también variaron. Hallamos "apaisado", "atravesado", "de figura circular", "moldura redonda", "ovalado" y hasta de "apaisado frutero". Esta curiosa evolución de la terminología de las medidas da pie para apreciar la riqueza filológica de nuestro idioma en el que aún están vigentes algunos de estos giros.

Toca mencionar muy brevemente los lienzos denominados "pinturas de camino", "en cañuela de enrollar" o "estampa de enrollar". Se daba tal designación a las

imágenes que eran transportadas a diferentes lugares en cumplimiento de obligaciones y costumbres religiosas. A tal efecto se disponía en el lugar superior de la montura del marco una pequeña caja a todo su largo, en que se enrollaba y guardaba la pintura. Así se facilitaba el traslado de casa en casa y de sitio en sitio, sin dañar mayormente la imagen.

La pintura que floreció en Venezuela fue casi exclusivamente del género que se denomina "de caballete". Entre nosotros, la utilización del sistema del fresco fue prácticamente desconocida. En verdad, sólo conocemos un caso que se encuentra en la iglesia de Petare[7]. Sabemos de algunas imágenes pintadas sobre muros, pero sin ninguna relación con la técnica tan exigente de aquel sistema. Era a veces frecuente decorar con pintura los frentes de las casas y hasta los interiores de las iglesias y de las viviendas. Todavía existen algunos ejemplos de este género, pero en los que no se utilizaba la técnica clásica del fresco; eran más bien pinturas al temple y al óleo.

NOTAS - CAPITULO XIII

1. Información procedente del Indice de A. Matilla (Nº 1.697), en el Ministerio de Hacienda, Madrid, y que debemos a la doctora María Teresa Bermejo de Capdevila.

2. Palomino, *Museo Pictórico*, II, p. 148.

3. Pacheco, *Arte de la Pintura*, II, p. 141. Véase también la nota 6 del capítulo IX de la presente obra.

4. Pacheco, *Arte de la Pintura*, II, p. 127.

5. Pacheco, *Arte de la Pintura*, II, p. 128.

6. ACM. "Real Sello Jura Carlos IV", 1790-1792.

7. Información facilitada al autor por el doctor Graziano Gasparini.

XIV

LAS PRUEBAS MATERIALES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

VOLVAMOS A LA CARACAS de los comienzos del siglo XVIII. El paso de 1699 a 1700 no trajo, ciertamente, ningún cambio esencial para la pequeña ciudad, que se parecería mucho a la que unos pocos años antes había censado el Gobernador Berrotarán, estimándosele unos 6.000 habitantes. Con todo, ya las heridas del terremoto de San Bernabé estaban enteramente cicatrizadas, mientras piratas y epidemias parecían abrir un compás de tregua en su lucha contra la ciudad. Cierto que España ardía en guerra, de la cual habría de salir con nueva dinastía en el trono, pero los pobladores de Venezuela —más allá de las repercusiones de la crisis europea— miraban con confianza el porvenir.

Dentro de este ambiente aparecieron los primeros artistas que figuraron en las décadas iniciales de este nuevo siglo. De fermentos incubados originalmente en diferentes latitudes geográficas se fueron formando las primeras expresiones plásticas que surgieron en sus albores. El cambio denominativo de ese período no acarreó alteración alguna en el ritmo y en el carácter de la cultura que imperaba para aquel preciso momento.

Hoy sabemos que estuvieron entonces activos algunos de los artistas ya mencionados en capítulos anteriores. El que hemos llamado el "Pintor del Tocuyo", por ejemplo. Puede que Juan de Villegas. Juan Francisco de Lerma lo estuvo aun antes de 1671 y hasta 1724. La primera pintora que registra nuestra historia, Fabiana González, trabajó desde finales del siglo XVII hasta 1704; luego, su nombre no vuelve a figurar. Valerio Juan de Acosta, acaso activo desde 1675, alcanza hasta los límites de 1695. Un probable hijo suyo, Antonio Vicente de Acosta, nacido en 1683, aparece mencionado desde 1731 hasta 1746. Juan Maldonado, quien pintara en 1668 varias imágenes para el retablo del altar mayor de la Catedral de Caracas, siguió figurando hasta 1702, para fallecer en 1711. En 1719 aparece un Luis Maldonado. ¿Debe verse acaso en la repetición de apellidos la iniciación de una profesión artesanal circunscrita a un núcleo familiar, como será frecuente hallarlo durante el siglo XVIII, entre los Acosta, los Lerma y la extraordinaria familia de los Landaeta? Fernando Alvarez Carneiro tuvo también destacada actuación; aparece en los archivos desde 1713 hasta 1744, como "Maestro de Pintor". De él, o de Juan Francisco de Lerma,

o de Juan Maldonado, o de Antonio Vicente de Acosta, o quién sabe si de Fabiana González, puede que sean algunas de las telas que se estudiaron al reseñar las últimas décadas del siglo XVII y también de las que ahora veremos, pues las pinturas que vamos a presentar de seguidas, fueron obra, por descontado, de algunos de esos artistas. Varios de ellos gozaron en la Provincia de fama y renombre más que relativos, en una época de nuestra evolución cultural que muchos estudiosos desconocían. Estos lienzos son, por lo tanto, el mejor acicate para revisar en forma metódica y científica, con criterio moderno, los valores plásticos de aquellos lejanos tiempos, que muchos habían creído cernidos de tinieblas. Las obras pictóricas que se conservan prueban todo lo contrario, y alumbran con claridad un amplio sector del pasado venezolano hasta reconstituir el verdadero perfil de nuestra historia.

Como un reflejo de las primeras décadas del siglo XVIII aportamos algunos retratos de destacadas personas que tuvieron honda influencia en el vivir de la Provincia. Conviene mostrar estos rostros, pues ayudarán a concretar un tanto la realidad física de la gente de aquel período y a desvanecer cierta bruma de inmaterialidad que parece envolver todavía hombres y sucesos de aquellos años. Gracias a estas imágenes, podrá mirarse a esos seres en sus propios ojos, y nos será dado entender lo que tan sólo intuíamos. Se podrá restablecer en parte el orden del tiempo ido. Conoceremos los gestos, las miradas, aquellos rostros; las finas manos enguantadas de doña Teresa de Tovar; la nerviosa figura de don Feliciano Palacios y Sojo, o la gruesa y voluminosa del primer Marqués de Mijares, DON JUAN MIJARES SOLORZANO [XX].

El retrato de este último tiene en la parte inferior izquierda una tarja que reza: "*El Sr. Maestre de / Campo Dn Juan Mija / res de Solórzano / primer Marqués de / Mijares, tituló año / 1694 y se retrató / en 1701 a los 48 años de su edad*". Este lienzo es de dimensiones iguales al de DON FRANCISCO MIJARES DE SOLORZANO [II], que estudiamos en capítulos correspondientes al siglo anterior. Esto indicaría que posiblemente fue hecho con el determinado propósito de formar pareja con aquél, pues don Juan fue hijo de don Francisco. A semejanza de aquél, este lienzo también se encuentra muy retocado en el rostro y en el lugar de la tarja. La condición general de la obra es bastante pobre y se halla oscurecida por varias capas de barniz, todo lo cual impide hacer un conveniente análisis de los valores plásticos.

Puede apreciarse que es un retrato ejecutado de acuerdo con la forma tradicional de entonces. El modelo figura de pie mirando de tres cuartos. Su presencia es de escasa elegancia física. Grueso y más bien pequeño. Se recordará que don Juan, individuo de carácter altivo e irascible, llegó a veces a extremos que conmovieron la reducida sociedad de la época[1]. Se sabe también que no viajó fuera de su patria, "ni haber visto la Corte"[2], lo que permite deducir que su retrato fue hecho en la propia Provincia. En la parte superior de la

derecha aparecen las armas de su familia. Poco mérito artístico tiene en verdad esta pintura. Muy superior es su valor histórico. Forma parte de la pinacoteca de la Casa Natal del Libertador.

El retrato de: "*Maestre de / Campo Dn Juan Mija / res de Solórzano, Ca / ballero de Calataba (sic) Se Retº / Año 1735 a los 58 / de su edad*" es otro ejemplo elocuente de la historia de aquellos hombres, reflejo de una casta y de un sistema social, y prueba del bienestar económico que alcanzaron; pero al mismo tiempo, es también severo juez de los años transcurridos desde entonces



XX - Anónimo
Maestre de Campo Don Juan Mijares de Solórzano, Primer Marqués de Mijares
Casa Natal del Libertador, Caracas.

hasta hoy. Vidas cargadas de significación histórica que no es del caso estudiar, pero que es necesario dejar anotadas, pues forman parte de un estado social que sufrió tremendas convulsiones en el torbellino político de nuestras guerras de independencia y revoluciones fratricidas. El mérito artístico de esta imagen, hoy en día, es también escaso, a causa de lamentables restauraciones llevadas a cabo. Forma parte de la colección del Museo de Arte Colonial, de Caracas.

De la segunda década de ese siglo es el magnífico retrato de: "*D Feliciano de /*



XXI - Anónimo
Don Feliciano Palacios y Sojo
Colección Eduardo López de Ceballos, Caracas.

Soxo Palacios / de 37 de su edad / Año de 1726". En él, mejor que en cualquier otra pintura, se aprecia el grado de desarrollo que habían logrado las Artes Plásticas en Venezuela. Su excelente estado de conservación permite analizarlo detalladamente. Ha sido una afortunada circunstancia que la imagen del bisabuelo materno del Padre de la Patria, DON FELICIANO PALACIOS Y SOJO [XXI], por haber ocupado siempre sitio principal en las casas de sus descendientes, se haya librado de restauraciones ruinosas que hubieran alterado sus rasgos originales. Al comparar el carácter de esta pintura con el de dos óleos que después de éste se estudiarán —retratos de los Condes de San Javier—, podría creerse que fueron hechos los tres por una misma mano, pues en todos ellos se registran características técnicas absolutamente similares: fórmulas comunes en las coloraciones; ausencia de volúmenes fuertes; idéntica manera de presentar los gestos e igual sentido de proporción en la colocación de las figuras dentro del espacio de la tela. Salta a la vista la igualdad de fórmula al reproducir los brillos de las ricas telas, en la manera de pintar las sedas y de poner reflejos a los objetos metálicos. Otro elemento común es el que se aprecia en el tratamiento del propio cuerpo plástico: en la rugosidad de la pasta, de la materia poco diluida y que al contacto de la mano electriza la emoción y parecería transmitir el recóndito eco de la voz de don Feliciano y de sus rápidos pasos y taconeos sobre el piso enlosado de negro y rojo, que rebotaban y aún rebotan en nuestros oídos.

Palacios y Sojo viste "traje militar". Su indumentaria es el reflejo de la influencia cultural por la que atravesó la Península al ascenso de los Borbones y que transformó de manera notable la vida, usos y costumbres de las clases elevadas de la Metrópoli, y aun de las posesiones ultramarinas. Casaca de bordes rectos, hecha de raso gris, forrada en tafetán azul, con botonadura de seda. Faltriqueras, puños vueltos hacia los codos. Chupa también de seda, de muy ricos adornos multicolores y enjoyada, que dos botones de hilo de plata cerraban a la altura de la cintura. Las calzas eran de ruán, forradas en holandilla gris, y la camisa de bretaña llevaba arandela de gasa, de donde se desprendía la corbata blanca. Las medias de seda eran blancas, de las fileteadas de oro, y seguramente provenían de Francia. Calzaba zapatos de hebillas de plata. Coronando aquella elegante figura, cubierta y recubierta de sedas, holandillas, bretañas, damascos y tafetanes dobles; por encima de todo aquel aparato del mayor lujo y riqueza, sobresalía la alta peluca blanca que acabaría de ajustar el mejor fígaro de Caracas, el francés Andrés Capil, llamado acaso apresuradamente para dar los últimos toques y embellecer la apariencia de tan apuesto caballero, uno de los hombres más distinguidos de la ciudad, que al instante de salir el peluquero, volvería pacientemente a servir de modelo al pintor, colocando debajo de su brazo izquierdo el sombrero negro de tres picos, guarnecido de galón dorado. La mano izquierda asomaba por entre la voluminosa manga para sostener "una caja de polvos" de rapé, que don Feliciano tomaba con gesto de elegancia. En la parte superior izquierda aparece el escudo de la familia.

El anónimo pintor supo captar los fuertes rasgos meridionales de su ilustre modelo. En ese lienzo demostró tener talento de retratista, al asentar con acierto los valores del rostro. La mano abierta sobre la cadera, dibujada con fuerte realismo, es la garra de un hombre que había formado su hacienda y endurecido su piel quemándola bajo el ardiente sol del Valle de Choroní, o en alguna de sus muchas otras posesiones agrícolas. Don Feliciano ocupó, en el Cabildo caraqueño, los cargos de Síndico Procurador General, Alcalde Ordinario y Regidor Perpetuo. Tuvo muy activa vida política, y fue de los que apresaron al Gobernador Portales y Meneses.

Se conocen dos imágenes más de este mismo concepto plástico, que bien pudieran ser —como se ha dicho— obras del autor del lienzo anterior: los retratos del CONDE Y LA CONDESA DE SAN JAVIER [XXII y XXIII]. Estos lienzos (retocados también, y por la misma mano que lo hizo en los retratos de los Mijares), fueron pintados después de 1732, según se desprende de la retocada inscripción: "*El Maestre de Cam/po Dn Antonio Pacheco / y Tovar. Primer / Conde de San Xa/bier. / Tituló el año / 1732*". Don Antonio era hijastro de nuestro gran cronista don José de Oviedo y Baños, segundo esposo de doña Francisca Manuela de Tovar. Los bárbaros repintes que se observan, especialmente en los rostros, impiden hacer un examen de esas zonas.

El Conde viste también "traje militar", con espada y bastón de caña de la India. Está de pie sobre un piso de damero blanco y rojo. La alta figura ocupa toda la longitud del lienzo. A pesar de los lamentables retoques, se pueden observar todavía algunos fragmentos que permiten juzgar la buena calidad original de la ejecución. Casaca, chupa, corbata y mangas demuestran buena factura. La mano derecha, colocada más arriba de la faltriquera, recuerda vivamente la de don Feliciano. La izquierda, que sostiene un alargado guante, tiene ciertos elementos de dibujo que se encontrarán repetidos en Francisco José de Lerma y Villegas: dedos que en sus partes extremas tienden hacia cierta curveada elevación. El carácter general de la obra tiene un estrecho parentesco con el retrato de Palacios y Sojo, por lo que creemos han podido ser hechos por el mismo autor.

El primer Conde de San Javier falleció el 1º de agosto de 1741, seguramente de una enfermedad contagiosa. Su cadáver, como lo pedía en su testamento, fue "amortajado al descubierto con el hábito de la religión de Nuestro Padre Santo Domingo y debajo el de la religión de nuestro seráfico Padre San Francisco, queriendo como quiero sea sepultado dicho mi cuerpo en la bóveda, que tengo mía propia en la capilla de Nuestra Señora del Rosario al lado de la Epístola bajo de altar, contigua a la de los señores Marqueses de Mijares" [3]. El costo del entierro, funeral, honras y misas fue de 1.078 pesos. Su retrato, según el aprecio que hizo el pintor José Zurita en 1742, estaba todavía, entonces, "bien tratado".

La primera Condesa de San Javier, doña Teresa Mijares de Solórzano y Tovar, hija del primer Marqués de Mijares, era una de las mujeres más acaudaladas de aquella época, en que el fragante cacao se materializó en escudos castellanos y peluconas, afortunada circunstancia que nos permite hoy en día admirar su rico traje en forma de *panier*. Por desgracia, el rostro, completamente retocado, ha perdido sus rasgos originales. El anónimo artista se esmeró sobremanera en hacer alarde de su habilidad reproduciendo con singular destreza varios detalles del vistoso traje, "bordado en plata y flores de seda" [4], con falda emballenada y color punzó. El mismo esmero se observa en los adornos de las

XXII - Anónimo
Don Antonio de Pacheco y T-var. Primer Conde de San Javier
Colección Doña Isabel de Rivas Santana, Caracas.

XXIII - Anónimo
Doña Teresa Mijares de Solórzano y Tovar, Primera Condesa de San Javier
Colección Doña Isabel de Rivas Santana, Caracas.





anchas mangas de encajes de plata que sobresalían a la altura del codo[5]. El abanico, de Nápoles, cerrado en la graciosa mano, acaso sería de tafetán pintado y de varillas de marfil. Los guantes, de cabritilla, amarillos, perfumados de ámbar, eran de los llamados "de mano y brazo". La mano izquierda, extendida, sostiene una rosa de Castilla, que tan frecuente era entonces hallar en los patios de linajudas mansiones o modestas casas. La morena y serena belleza de doña Teresa, se veía realzada por joyas de gran valor. Sobre su pecho lucía una, de "alamar de plata dorada guarnecida con ciento sesenta y ocho diamantes rosas de varios tamaños, engastados en plata y con cuarenta y siete esmeraldas engastadas en oro, que valía 1.754 pesos"[6]. Una gargantilla y una "cruz techo", también de gran lujo. Dos broches de diamantes rosas de varios tamaños, colocados a los extremos del escote cuadrado. A la derecha de la composición se percibe un cortinaje de "brocatel de marina de ramazón carmesí"[7].

Se lee en la parte inferior izquierda, y retocada de igual forma como en las imágenes de los Mijares y del Conde de San Javier, la siguiente inscripción: "*Dª Teresa Mi/jares de So/lórzano y To/var, primera / Condesa de Sⁿ / Xavier*". En el ángulo superior izquierdo figura el escudo de los Tovar.

Estas imágenes de los Condes de San Javier son frecuentemente mencionadas en los diversos avalúos testamentarios que se han consultado. Las costosas joyas de doña Teresa, por razón de haber fallecido su esposo durante una de las periódicas epidemias de peste, y para evitar precisamente el contagio, fueron pasadas "por sahumerios aromáticos" y expuestas "al aire y sereno"[8].

La presencia en nuestro medio de este género de pintura corresponde a un momento de la evolución histórica venezolana en el que las clases altas de la sociedad habían alcanzado un indudable bienestar económico. Esas imágenes que indican ciertas normas de vida, son el reflejo de la ascendente riqueza de la Provincia de Venezuela, que marchaba paralela con su auge cultural y artístico. Aparte de prestarse a consideraciones de carácter sociológico, los retratos que se han estudiado son el testimonio de un nuevo y pujante sentido pictórico. En ellos se observa, no solamente un mayor conocimiento profesional por parte de los artistas, sino también cierta calidad en el simple y mecánico proceso de la copia de unos rasgos. Este progreso evolutivo de la pintura vernácula se produce, así, durante un período cuyos únicos méritos culturales —según se creía generalmente— estaban centrados en torno a otros campos intelectuales. Ahora, además de saber que en las aulas del Colegio Seminario "de Santa Rosa de Santa María"[9] se enseñaba Gramática, Retórica, Latinidad, Elocuencia, Artes y Teología, conocemos también, gracias a estas imágenes, que la Pintura andaba por nuevos y amplios derroteros en tierras venezolanas.

En 1686, el nombre de Juan Francisco de Lerma es mencionado por primera vez en las cuentas de la Cofradía de San Pedro, de Catedral, en varios menesteres relacionados con su oficio de pintor y dorador. En algunos de esos

asientos se le denomina "Maestro de Pintor". En otro de la Cofradía del Rosario del Convento de San Jacinto, se le dice "Maestro Dorador". Juan Francisco tuvo vida bastante activa. Hemos hallado su huella desde 1679. Para 1719 se le llama "Capitán". Fue tasador testamentario a partir de 1714, y se mantuvo ejerciendo esas funciones en el curso de 1718, 1719 y 1721 hasta 1728, cuando avalúa las pinturas que pertenecieron al presbítero Buenaventura Escobar: ahí se le llama "Profesor del Arte de la Pintura".

Juan Francisco ha debido tener más que mediana instrucción. Fue dueño de "la mitad del valle de Caucagua". Los rasgos de su escritura, su firme y enérgica rúbrica, prueban que fue un hombre ducho en menesteres de escribanía. Su caligrafía muestra suma familiaridad con ese oficio y práctica en el manejo de la pluma. Se podría conjeturar que su cultura pictórica estaba a la par de su formación escolar.

Pero hemos de quedarnos, por ahora, en pura conjetura, pues ningún lienzo todavía nos ha revelado su nombre. Nada se sabe de su pintura, si bien su estilo ha debido ser parecido al de los cuadros que se han estudiado en páginas anteriores y al de los que se verán en las siguientes.

El primer pintor del siglo XVIII que nos ha sido dado identificar con su propia obra es Francisco José de Lerma y Villegas, "pardo libre", cuya firma se encuentra al dorso de una de sus pinturas, fechada en 1719. Esta es la más antigua referencia suya que hemos podido encontrar. En cambio, sus datos biográficos llegan hasta 1753. Con la presencia de esta imagen pudimos reconstruir su huella, y saber que su vida artística ha debido de comenzar bastante antes de 1719, pues algunas de sus demás pinturas conocidas tienen que ser, en la evolución de su "oficio", de su estilo, anteriores a la datada en aquel año. Por lo tanto, Francisco José de Lerma y Villegas estuvo activo desde fecha bastante anterior a 1719, año en que, por cierto, también le vemos tasar los cuadros que pertenecieron a don José de la Torre.

En 1728, trabajó en la limpieza de varias arañas de Catedral. Entre los tasadores escogidos para apreciar los bienes dejados por doña Germana Mejía de Escobedo, en 1727, se le había llamado para avaluar las "alhajas de pintura". Así lo hizo constar, con la fórmula habitual, el escribano: "En dicho día, mes y año lo hice saber a Francisco de Lerma, Oficial de Pintor; y, oídolo, dijo que aceptaba y aceptó el nombramiento hecho en su persona y juró por Dios y una señal de la Cruz, en forma de derecho, de usar fiel y legalmente en dicho oficio sin afición ni pasión. Y esto respondió de que doy fe". Para ese mismo menester volvió a ser solicitado en otra ocasión cuando se le tituló "Maestro Profesor del Arte de la Pintura". Bueno es decir al efecto que esos títulos que se daban a los tasadores no siempre pueden ser tomados como exactos. Se observará en el curso de este trabajo diferentes maneras de calificarlos. A veces

se les llamaba "oficiales" y a renglón seguido se les trataba de "maestros" o "profesores", es decir, en este último caso, gente que practicaba, que "profesaba", el arte de la pintura. Difícil es, con tales imprecisiones formarse un criterio valedero, por cuanto, en verdad, no existía reglamentación gremial donde se pudiera consultar.

A partir de 1730 las constancias de avalúo, que siempre habían sido firmadas hasta entonces por nuestro pintor con el apellido de Lerma, súbitamente aparecen con el materno de Villegas: Francisco José de Villegas. De ese mismo año se conoce otro documento en el que se le llamaba Francisco de Villegas. El 12 de abril, también de 1730, le fueron pagados 4 reales por el "aliño que hizo al monumento" de Catedral. En 1731 se le titulaba Oficial de Pintura; Maestro Pintor en 1732, y de nuevo Oficial. Para 1737 continuaba firmándose Villegas, a pesar de ser citado en cada oportunidad por su apellido paterno. En papeles de la sección de "Iglesias y Parroquias" del Archivo General de la Nación, correspondiente a la jurisdicción de Valencia se mencionaba en 1738 a un José Villegas "entendido en artes y con pericia en talla", dato que podría referirse a nuestro Lerma. Es posible. Francisco José de Lerma y Villegas falleció en Caracas en 1753.

Su estilo revela en algunos casos influencia de cierta pintura flamenco-sevillana. Influencia fácil de recibir en nuestro medio a través de los lienzos, tablas y grabados que ya hemos visto existían en Venezuela y que procedían de aquellos lugares. La expresión pictórica de Lerma es al mismo tiempo una extraña mezcla de estilos, lo cual hace difícil catalogarla, estrictamente, bajo una sola denominación. En ella se observan diversos rasgos estilísticos y en ciertas obras se percibe una influencia italianizante de carácter manierista. Se encuentra también, hay que decirlo, el propio lenguaje del artista en el que podríase descubrir un trasfondo tenebrista. Variedad de tendencias muy significativa que debe ser tomada en cuenta para valorar los elementos de formación pictórica y la base de la estructura plástica de entonces. Tendencias éstas, presentes en la Provincia de Venezuela en un tiempo en que ya habían sido superadas en sus propios lugares de origen, pero que en nuestro medio sirvieron de fundamento a la formación de aquellos pintores, y que en Francisco José de Lerma y Villegas, especialmente, están indudablemente latentes.

La primera obra suya de que nos ocuparemos será LA SAGRADA FAMILIA [XXIV], de la Colección Carlos Manuel Möller, a causa de ser la única que lleva su firma, por lo cual nos ha servido de guía en el análisis técnico de sus otras pinturas.

La composición del tema presenta un fuerte y acentuado sentido circular. Las figuras de la Virgen y San José están colocadas de manera compacta y convergen hacia la parte central, que ocupa el Niño. La Virgen tiene especial importancia por el detallado grafismo de sus vestiduras y en especial el de su

túnica y su velo, el que arranca desde la cabeza y cae en líneas armoniosas hasta desbaratarse en violentos ángulos en la parte inferior de la composición. El plegado excesivo del ropaje tiene un eco lejano del tratamiento de ciertas figuras leonardescas. San José sostiene en la mano derecha una bella vara de lirios cuyas hojas estilizadas recuerdan vivamente las que aparecen en uno de los cuadros del "Pintor del Tocuyo", que ya hemos visto, y que se repetirán en otra obra del propio Lerma. La mano izquierda del santo con la palma de frente, en gesto excesivamente contorsionado, recuerda vagamente, y toda proporción guardada, una mano muy semejante en postura y ángulo que se aprecia en EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ. Un cortinaje rojo, en lo alto, sostenido a un madero, tiene la misma función compositiva que se registra en la VIRGEN DEL ROSARIO, de Caravaggio (Museo de Viena), o como el que se destaca en la ANUNCIACION, de Luis Morales (Museo del Prado).

Este lienzo de Lerma respira una muy definida religiosidad, a pesar de que su autor no se valió de un excesivo expresionismo fisonómico. Lerma jugó más bien con el contenido espiritual de las figuras dándoles fuerza y serenidad interior. Serenidad que por cierto contrasta fuertemente con el alarde de emotividad lineal de algunas zonas de su pintura. El recato expresivo de los rostros parece contraponerse intencionalmente a los desbordantes alardes de algunas formas. Contraste, hay, pues, en la manera de construir la imagen, como contraste también lo hay en el propio carácter de la obra que apunta un nuevo sentido estético hasta entonces desconocido en nuestro medio.

El colorido tiene una honda intención cromática. La túnica de la Virgen, por ejemplo, es de un bermellón vivo. Su velo, de un azul sombrío, adquiere diferentes valores a medida que los sedosos pliegues van formándose en agudos ángulos de resplandores metálicos. San José lleva túnica y manto marrón. El Niño es de carnación ligeramente rosa y su cabello de un vivo rubio nórdico. Su robustez física tiene muy marcado carácter italiano. El cortinaje rojo es de un fuerte volumen escultórico y aparece sobre un fondo muy oscuro construido en un tono casi negro.

La forma de tratar la propia materialidad plástica es también un rasgo típico del autor. A veces se hace gruesa y rugosa en lugares especiales como en el tratamiento de las cabelleras, en el plegado de algunas vestiduras, así como en las hojas de la vara de nardo. El empaste de los brillos, en la parte inferior del velo, está hecho directamente sobre la propia preparación original del lienzo que es a base de rojo almagre y sin participación alguna de veladuras azules, para lograr de esa manera una vibración inesperada y sorprendente.

La expresividad del dibujo es también otro rasgo que debe ser anotado. Algunos detalles resaltan por encima de otros a causa de la excesiva intensidad del juego lineal, por lo que cobran mucha mayor importancia. Podría verse en esto una intención ex profeso, mas no encontramos razón alguna para justificar la



falta de destreza artística, aparentemente intencional, cuando esos mismos rasgos se repiten en otros personajes, como se aprecia, por ejemplo, en la manera de estructurar la figura de San José, en forma notoriamente contraria —sobria y sencilla— de la utilizada en las de la Virgen y del Niño, rica y sensual.

Este lienzo de LA SAGRADA FAMILIA fue pintado, como se ha dicho, en 1719, según quedó atestiguado a su dorso. Al conocer el estilo del pintor para ese entonces, y su forma de construir ciertos rasgos, pudimos luego ubicar en el tiempo, aproximadamente, algunas de sus obras, tomando como punto de referencia esta imagen. Ella nos ha servido de hito cronológico para rehacer y reconocer su vida artística. Por lo pronto, sabemos que en 1719 poseía fórmulas características muy definidas para reproducir determinados giros y detalles. Cualquier variación en el carácter de éstos nos debe indicar que se originaron en otro momento de su producción, y de acuerdo con el propio sentido que se tenga de ellos se puede llegar a juzgar que son anteriores o posteriores a 1719. En esta forma podemos saber que para el momento en que pintó LA SAGRADA FAMILIA, Lerma dibujaba los ojos con un rasgo más preciso que en otros períodos que luego estudiaremos. Las cejas eran delgadas y situadas un tanto en alto, lo que le obligaba a dar mayor relieve y volumen a las órbitas y profundidad a las cavidades, al estilo de algunos primitivos flamencos. La nariz, recta, se alzaba levemente en su punta en una pequeña curva que hacía dar mayor acento a sus ventanas. La boca era de labios destacados, pequeños y redondos, como marcados simplemente por dos toques de color rosa, separados por un espacio bien definido. La barbilla era fuerte y redonda. Las orejas tenían forma muy peculiar. En general, estaban tan sólo esbozadas y cuando adquirían mayor consistencia lineal, mayor precisión, tendían a un sentido alargado, a tal punto, que prácticamente desaparecía el "vestíbulo" para convertirse en una delgada línea vertical. La manera de dibujar la oreja del Niño fue repitiéndose en otras obras que comentaremos. Los dedos merecen muy especial atención, pues sus extremidades casi siempre tendían a formar una marcada curva ascendente. Las uñas se percibían bien dibujadas. Esas manos casi podrían servir como firma del propio autor.

El SAN MIGUEL ARCANGEL [XXV], que perteneció a la Colección Juan Röhl, es una bella tabla, hoja lateral izquierda de un nicho. Da la impresión de ser, su fecha de ejecución, algo anterior al lienzo que se acaba de estudiar. Toda la fina sensibilidad de Francisco José de Lerma y Villegas está plasmada en esta pequeña obra en mayor grado que en cualquiera otra de sus pinturas. Hecha sobre madera de cedro criollo, luce en sus extremos superiores e inferiores dos de los símbolos de la Crucifixión: los clavos y la escalera. En el centro aparece la elegante figura de San Miguel Arcángel en el momento de levantar con la mano izquierda la simbólica balanza. Con la derecha sostiene una fina y estilizada palma. Viste amplia y vaporosa capa, túnica, sobretúnica y morrión emplumado. Lleva espada al cinto. Su ala izquierda es casi invisible por el



XXV - Francisco José de Lerma
y Villegas
San Miguel Arcángel
Colección
Alfredo Boulton, Caracas.

deterioro de la pintura. Las piernas, bien separadas, recuerdan algunas figuras de Alejo Fernández[10] y ciertas piruetas de Jacques Calot y Bellange, y rematan en un calzado de alta estilización de lo que había sido originalmente la caligae de los héroes de la antigüedad, la sandalia endromea. El enlosado rojo "muestra la perspectiva acelerada, huyendo rápidamente hacia atrás, de los manieristas", de que nos habla Martín S. Soria al referirse a otro pintor[11].

El examen de muchos detalles de esta pintura muestra que en ella se utilizó la misma fórmula —concepción lineal de ciertos contornos y estructuras— que notamos ya en LA SAGRADA FAMILIA [XXIV], y que encontraremos en unos fragmentos de una INMACULADA CONCEPCION [XXX], y en una VIRGEN DE LA MERCED [XXVI] de la Colección Möller. De entre todos esos detalles sobresale la forma peculiar de dibujar los dedos, cuyas extremidades están notablemente curveadas hacia lo alto, logrando un agradable ritmo lineal.

El rostro del Arcángel está dibujado a base de casi todos los mismos elementos que ya vimos en la obra anterior, con excepción del delineamiento de los ojos, pues en ésta los párpados se alargan de tal manera que no llegan a unirse sus extremidades. Como en los personajes de LA SAGRADA FAMILIA, un abultado cuerpo forma la parte superior del ojo que obliga a situar la ceja en un lugar bastante alto. La nariz tiende a ser puntiaguda, muy fina en su extremo. La boca es nuevamente destacada, pequeña y redonda; y los labios en forma de pequeños pétalos de rosa. La barbilla es redonda y acentuada. La oreja tiene la misma forma peculiar que se observó previamente. Es de sentido alargado, pero tan exageradamente que el "vestíbulo" se reduce a una angosta línea vertical.

La vestidura del Arcángel es vaporosa y transparente. Le cubre los hombros una amplia capa, sostenida sobre el pecho por un vistoso broche de metal con una piedra ligeramente oval. De su centro se desprenden dos tiras de ondulosos rasgos que, junto con la capa, caen al lado izquierdo en ritmos nerviosos. La túnica llega hasta la altura de las pantorrillas en zigzagueantes líneas muy bien definidas, de intención estilística idéntica al manto de la Virgen de la pintura anterior. La sobretúnica recubre el cuerpo y remata en una orla dorada. El ritmo lineal de las vestiduras está construido en la misma forma y con el mismo carácter que en la obra antes citada, advirtiendo que en esta de San Miguel, Lerma logra mayor nerviosismo, transparencia y fluidez. Siete broches de metal y pedrerías, unos cuadrados y otros ovalados, se encuentran situados siempre en los ángulos de donde generalmente parten ciertos paños; capa, mangas, aberturas de la túnica, y medias.

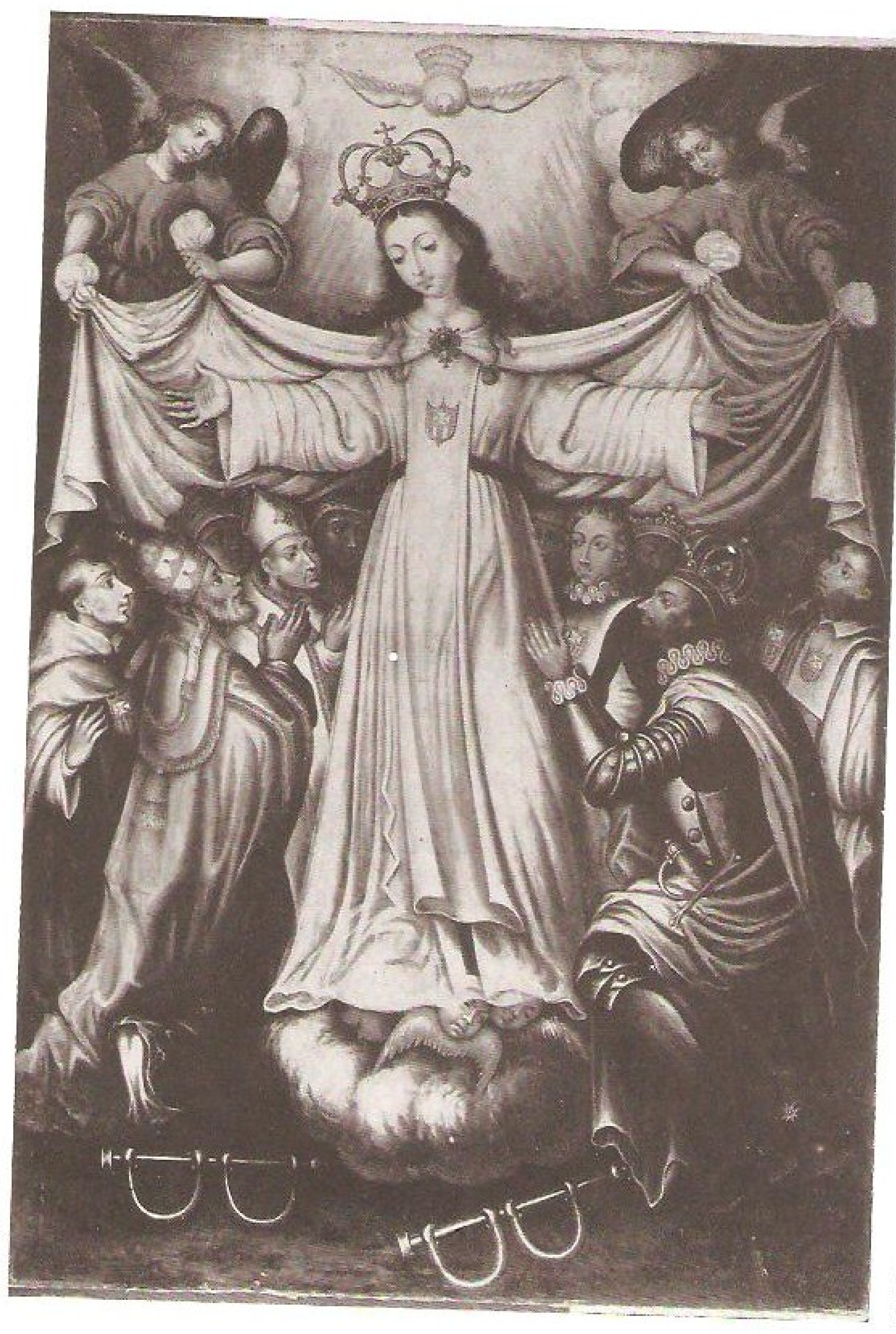
La textura rugosa de la materia plástica —ya observada en el lienzo de 1719— vuelve a reproducirse aquí en determinadas zonas: en las plumas del morrión, en los broches, y en la franja de la sobretúnica, más arriba de las rodillas. Al tacto se aprecia el espesor de la pasta.

Especial mérito tiene esta pequeña tabla en cuanto a su concepción cromática. En los dos medallones laterales con símbolos de la Pasión, los valores metálicos de los clavos brillan con expresa intención sobre el fondo negro. Del mismo color, con algunas tonalidades ocres, es igualmente el fondo de la composición sobre el que está pintada la figura del Arcángel, cuyo morrión es cobrizo con plumas azules, violetas, rojas, blancas y negras. La amplia capa roja se divide en dos cuerpos al desprenderse del broche, en delgadas franjas blancas. La sobretúnica es de visos morados y verdes y un cinto violeta envuelve el talle y queda flotando detrás de la empuñadura de la espada. La túnica azul, ligeramente turquesa, domina el colorido de la parte inferior de la composición. La palma es sepia. Todavía se aprecian pequeños fragmentos de oro de la preparación de la tabla: detalle revelador de cierta influencia flamenca. El calzado es rojo vivo y las medias son blancas. El enlosado, rojo marrón.

Una sola hoja ha perdurado de tan exquisito nicho. Da, sin embargo, idea de lo que sería aquel pequeño mueble. Si fuese posible reconstruirlo hoy en día, se podría conocer mejor la importancia artística de Francisco José de Lerma y Villegas.

Suyo también es un lienzo de la VIRGEN DE LA MERCED [XXVI], que figura en la Colección Carlos Manuel Möller y que perteneció a la de Antonio Pacheco y Tovar, primer Conde de San Javier. En el inventario de los bienes de éste, hecho en 1775, entre las doscientas veintiocho imágenes que poseía aparece "un cuadro con la efigie de Nuestra Señora de la Merced que se halla al subir de la escala, con su marco dorado, de dos varas de alto, y vara y tercia de ancho, bien tratado", que pudiera bien ser esta pintura de Lerma. Las medidas que se mencionan se aproximan bastante a las del lienzo a que nos referimos. No es imposible pensar que sea precisamente el mismo.

La iconografía de la Merced es abundante y data del siglo XIII [12]. Esa advocación se instituyó bajo el reinado de Jaime I de Aragón. A su vez, el Cabildo de Caracas del 6 de agosto de 1670 reconoció a la Merced como "patrona del cacao" y se le incluyó en la tabla de fiestas votivas de la ciudad [13]. Muchas imágenes de esa advocación llegaron a América en pinturas y grabados. En la obra de Trens se reproduce precisamente uno hecho por Pedro de Jodaeo [14], artista de quien sabemos existían también aquí varios grabados. Conocemos otro, obra de Cavalli [XXVII], que tiene íntima relación con la imagen de Lerma y que está firmado en su parte inferior derecha: "Apud Cavalli Venetus". Es lógico conjeturar que Lerma pudo inspirarse de uno de estos dos grabados, pues hay en su lienzo detalles absolutamente idénticos a los que aparecen en Jodaeo y en Cavalli. Las figuras que se amparan bajo el manto protector de la Virgen serían, según Trens, el rey Luis XIV de Francia, Ana de Austria, el duque de Orleáns y el Papa Inocencio X [15]. En verdad, la bien conocida iconografía de tan célebres personajes no corresponde en abso-



XXVI - Francisco José de Le
y Villegas
Virgen de la Merced
Colección Carlos Manuel M
Caracas.

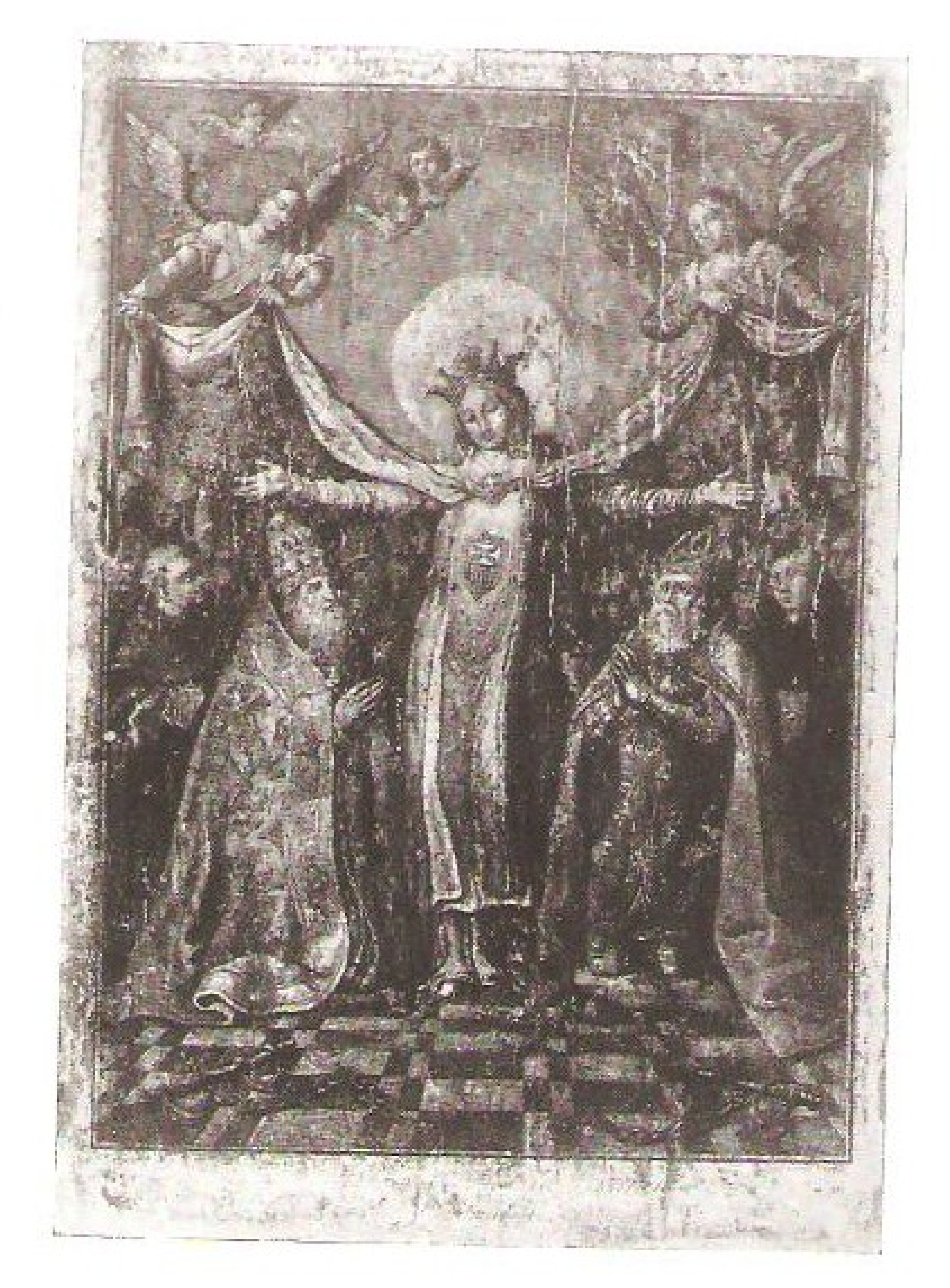
luto con los rostros de estas figuras; es posible admitir, sin embargo, que hayan sufrido tan radical modificación a medida que fueron interpretados por los diferentes artistas, hasta llegar a transformarse totalmente.

La composición de la pintura de Lerma y Villegas es la tradicional cruciforme. Tiene dos zonas emocionales muy netamente divididas. En la parte superior, el artista ha logrado sugerir una atmósfera de bondadosa quietud: las miradas de los tres personajes que allí aparecen están dirigidas hacia abajo con expresión de extrema dulzura. En contraste, aunque no demasiado violento, las figuras orantes arrodilladas que ocupan más de la mitad de la parte inferior del lienzo, implorando merced con los ojos visionarios, reflejan una sensación de angustia, mitigada tal vez por la esperanza. Son dos ambientes de diferentes características. En la parte inferior se observan algunos instrumentos de tortura, que no aparecen aquí como en otras versiones, atados a piernas y brazos de los orantes.

El colorido general de la obra es de tonalidad más bien clara, pues predomina la túnica blanca de la Virgen. Los dos ángeles que sostienen las extremidades del velo, en la parte superior, son de un hermoso rojo levemente marrón. La gloria y el Espíritu Santo, blancos, aparecen enmarcados en nubes gris-sepia. La Virgen tiene cabellera rubia y su corona es amarillo-oro adornada de pedrería roja y negra. Los personajes que figuran en la parte inferior están casi todos trajeados de blanco y marrón. La armadura del rey y su corona son negras, con reflejos metálicos. Las insignias mercedarias tienen, como es usual, en la parte superior la cruz de Malta roja, emblema de la ciudad de Barcelona, y en la inferior las cuatro barras de la Casa de Aragón.

La materia plástica está tratada de la misma manera que en las dos obras anteriores. Las alas y las cabelleras de los ángeles fueron hechas con pequeños rasgos de pasta bastante gruesos para darles consistencia táctil. La cabellera de la Virgen está trabajada con extrema minuciosidad. Los reflejos metálicos de la armadura son pastosos, a semejanza de los brillos de las nubes. Especial atención merece el tratamiento de la materia con que está concebido el Espíritu Santo. Parecería técnica tan detallista como si fuese la de una miniatura, pues se alcanzan a contar hasta las cuatro pequeñas uñas rojas en cada pata del animalito. Igual minuciosidad se aprecia en las plumas de las alas y también en dos diminutos puntos de luz de los de por sí pequeños ojos. Precisión que se repite hasta en los brillos de las piedras negras y rojas, así como en los reflejos metálicos de los diferentes broches con que Lerma gustaba adornar sus figuras.

A pesar de estar el artista sometido a la copia de un modelo, de un prototipo, se observan, sin embargo, ciertos rasgos de carácter especial que dan a esta imagen una fisonomía peculiar. Si bien el autor pudo haber tomado de ejem-



XXVII - Cavalli
Virgen de la Merced
Colección Carlos Manuel
Möller, Caracas.

plo alguno de los grabados antes referidos en donde ciertas figuras tenían importantes volúmenes, dio en cambio a éstas mismas, al reproducirlas en su tela, un toque personal en cuanto a volverlas ligeras, alargadas, finas y como ascéticas. Y hasta algunos de los rostros aparecen con rasgos netamente meridionales, como el de Luis XIV, que sabemos no los tenía.

Los rasgos de la Virgen merecen especial atención. Su rostro tiene forma ligeramente oval. Los ojos, como ya se ha visto (recuérdese especialmente el San Miguel Arcángel) tienen los párpados alargados; y como en otros casos, tampoco llegan a unirse en sus extremidades. Las finas cejas están situadas bastante en alto por razón del exagerado volumen de la órbita. La nariz es recta y fina; en su parte inferior parecería respingarse muy levemente, a semejan-

za del trazado que se anotó en las obras anteriores. La boca es fuerte, destacada, de labios sumamente curvos y en forma de pétalos. La barbilla es redonda y de buen volumen. La cabellera está compuesta en forma muy ordenada. El cuello es fino y alto. El escote deja asomar un busto más bien prominente en que se aprecian dos redondeces muy definidas. No es posible dejar de asociar su parecido con el de algunas Vírgenes de la Escuela Flamenca.

En las manos de los orantes y de los ángeles volvemos a encontrar las características inconfundibles del autor —dedos afilados y curveados—, hasta los del fraile mercedario de la izquierda, cuyas manos, en gesto de asombro, tanto recuerdan las de San José en el óleo de la Sagrada Familia. Las de la Virgen son semejantes a las que aparecen en los grabados de Jodaco y de Cavalli ya referidos, y se repetirán, en parte, también en la obra que a continuación veremos. Un solo plano de luz, difusa y sin fuertes contrastes, ilumina toda la escena y enciende los rostros. La luz tamizada permite mayor definición de cada detalle, a pesar de que, como ya en otras obras anteriormente estudiadas, al momento de tratar las orejas, Lerma las esfuma o las oculta detrás de las cabelleras.

La tabla que representa la TRANSVERBERACION DE SANTA TERESA DE JESUS [XXVIII], hoy en la Colección Luis Alfredo Suárez Borges, perteneció también al primer Conde de San Javier. Para la composición de esta imagen, Lerma parecería haberse inspirado un tanto en un bien conocido grabado de Cornelio Galle y Adrián Collaert, depurándolo de todo lo superfluo que éste podía tener. La composición está construida a base de un fuerte acento de sentido angular, cuyo primer trayecto —la personificación del Espíritu Santo— se inicia en el extremo izquierdo superior de la imagen, dirigiéndose hacia el centro para guiar la mirada sobre el círculo que forma el rostro de la santa abulense, y descender luego por medio del cuerpo de líneas verticales del hábito carmelita. Tan pronunciada construcción está compensada por la fuerte línea horizontal que forman los brazos extendidos y el manto blanco de la Santa. Si bien el violento rasgo de luz en la parte izquierda de la composición es de firme intención rectilínea, Lerma lo valora, envuelve y suaviza con una repetición de líneas circulares —las nubes— de apreciable consistencia volumétrica. El segundo cuerpo del ángulo, o sea el que forma el frente del hábito carmelita, tiene la fórmula lineal característica del pintor criollo y se inicia a la altura del rostrillo, formando una suave y elegante curva que al llegar a su extremo más bajo se disuelve en líneas zigzagueantes a la manera de las estudiadas anteriormente en otras de sus pinturas. La parte derecha de la composición reproduce una estantería y otros muebles de la celda y está concebida en forma por demás esquemática. Para compensar esa construcción el artista sitúa a su lado opuesto un cuadrado blanco en forma de boquete de



XXVIII - Francisco José de Lerma y Villegas
Transverberación de Santa Teresa de Jesús
Colección Luis Alfredo Suárez Borges, Caracas.

luz como si fuese una ventana abierta, tal como también figura en el grabado de Galle y Collaert. Y a semejanza de él, la Santa aparece asimismo arrodillada sobre un estrado de madera lisa.

Este tipo de iconografía se aparta un poco de la descripción que la propia Santa da en su *Autobiografía* del modo como sintió los efectos de la Transverberación, es decir, del dardo de amor divino que le penetraba el corazón. En vez del querubín al que alude la Reformadora del Carmelo, es el símbolo del Espíritu Santo quien aparece en la tabla de Lerma, y el dardo de oro se ve aquí sustituido por un resplandor celestial, cuyos rayos

envuelven el encendido corazón que la Santa parece ofrendar al Señor. El hondo misticismo que emana de esa pintura corre parejas con las palabras en donde, en limpia prosa castellana, recuerda Teresa de Avila su extraordinaria experiencia.

"Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada, que dije primero. Esta visión quiso el Señor le viese así. No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman querubines, que los nombres no me los dicen; mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros, y de otros a otros, que no lo sabría decir. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento."

"Los días que duraba esto, andaba como embobada; no quisiera ver, ni hablar, sino abrazarme con mi pena, que para mí era mayor gloria que cuantas hay en todo lo criado. Esto tenía algunas veces, cuando quiso el Señor me viniesen estos arrobamientos tan grandes, que aun estando entre gentes, no los podía resistir, sino que, con harta pena mía, se comenzaron a publicar. Después que los tengo, no siento esta pena tanto, sino la que dije en otra parte, no me acuerdo en qué capítulo, que es muy diferente en hartas cosas y de mayor precio; antes en comenzando esta pena, de que ahora hablo, parece arrebata el Señor el alma y la pone en éxtasis, y así no hay lugar de tener pena, ni de padecer, porque viene luego el gozar. Sea bendito por siempre, que tantas mercedes hace a quien tan mal responde a tan grandes beneficios."

La coloración de esta tabla es de tendencia claroscurista, con predominio de la nota cálida. Sobresalen los marrones, sepias, amarillos, blancos y negros, entre los que resalta por su alto valor cromático, el encendido corazón rojo que la Santa sostiene en su mano izquierda.

La forma de construir ciertos rasgos fisonómicos parece indicar que nos hallamos ante una obra de fecha cercana a la de LA SAGRADA FAMILIA, pues se nota

entre ellas mucha similitud en la manera de pintar los ojos. Los párpados, a pesar de unirse esta vez en sus extremidades, guardan bastante relación de estilo con los de las figuras anteriores. La interpretación del Espíritu Santo es igual, por otra parte, a la observada en la tabla de la Merced en cuanto a características de volumen, forma y rasgos de pincel, y similar también en el empeño detallista de destacar las cuatro pequeñas garras de las patas. Los dedos de la Santa son típicos en la forma curveada de sus extremidades. La mano derecha parece calcada en la del grabado de Cavalli, e igual a la de la Merced, en la que se aprecia, como en esta ocasión también, una exagerada distancia entre el índice y el pulgar.

El cuerpo de la propia materia es semejante al que se observa en las demás obras. También lo son los brillos y el volumen de los plegados. La rugosidad de la pasta es un elemento expresivo del lenguaje pictórico de Lerma.

Pintada sobre madera de cedro es una imagen que formó parte de la antigua Colección Federico Brandt, que anteriormente había pertenecido al Conde de San Javier y que es hoy de doña Dolores Brandt de Ponte y representa a SAN ANTONIO Y EL NIÑO [XXIX]. La tabla tiene forma "apaisada": horizontal. Lamentablemente fue en parte limpiada en exceso, por lo que ciertas veladuras muy finas han desaparecido, y en su lugar se observan unos retoques hechos en forma imprudente. La composición del motivo central tiene un acusado sentido piramidal, que se forma a la izquierda, a partir del pie derecho del santo, subiendo hasta su rostro, para bajar en una serie de ondulaciones y morir en la base de una mesa que figura a la derecha y parecería ser de contextura pétrea. El Santo y el Niño ocupan la parte central de la imagen. Casi borrado por la excesiva limpieza aún puede distinguirse la presencia del Espíritu Santo que desciende desde la derecha entre fuertes rayos de luz, en idea y sentido iguales a los que estudiamos en la tabla de la TRANSVERBERACION DE SANTA TERESA.

El juego de los elementos que forman el paisaje es de alta luminosidad si los comparamos con la intensidad cromática que emplea Lerma para las dos figuras centrales, que están como silueteadas contra los planos más claros del fondo y que al mismo tiempo parecerían incorporadas al ambiente de la naturaleza en forma hasta entonces desconocida en la obra de este artista. Las montañas están construidas a base de toques esfumados, pero los dos árboles laterales fueron hechos con precisión y vigor. En el primer plano se observa un agradable juego de valores que vibra a base de tonalidades oscuras a las que se superponen rasgos más claros, logrando una repetición de ritmos horizontales que ocupan buena parte de esa zona. El lado izquierdo del paisaje está acentuado con dos fuertes líneas verticales; pero en cambio el de la derecha es una confusa masa cromática de escaso ordenamiento lineal. Choque y contraste de ambientes y atmósferas ya apreciados en la pintura de Santa Te-



XXIX - Francisco José de Lerma y Villegas
San Antonio y el Niño
Colección Doña Dolores Brandt de Ponte, Caracas.

resa. Como punto de unión de esos dos climas tan opuestos; como elemento catalizador de tan diferentes conceptos, están las figuras del Santo y del Niño, en la misma forma utilizada en el caso de la Santa de Avila. Es un recurso compositivo que ha de ser tomado en cuenta, pues acaso caracteriza a su autor y pudiera servirnos para conocerle mejor.

Las carnaciones están realzadas de toques rosas y el rubio cabello del Niño es muy semejante al que estudiamos en LA SAGRADA FAMILIA. Una aureola azul circunda los dos rostros. Como en todas sus obras anteriores, Lerma utiliza la propia materia plástica con vigor y decisión, acentuando su rugosidad en las cabelleras, las luces de los plegados y el brillo de los volúmenes.

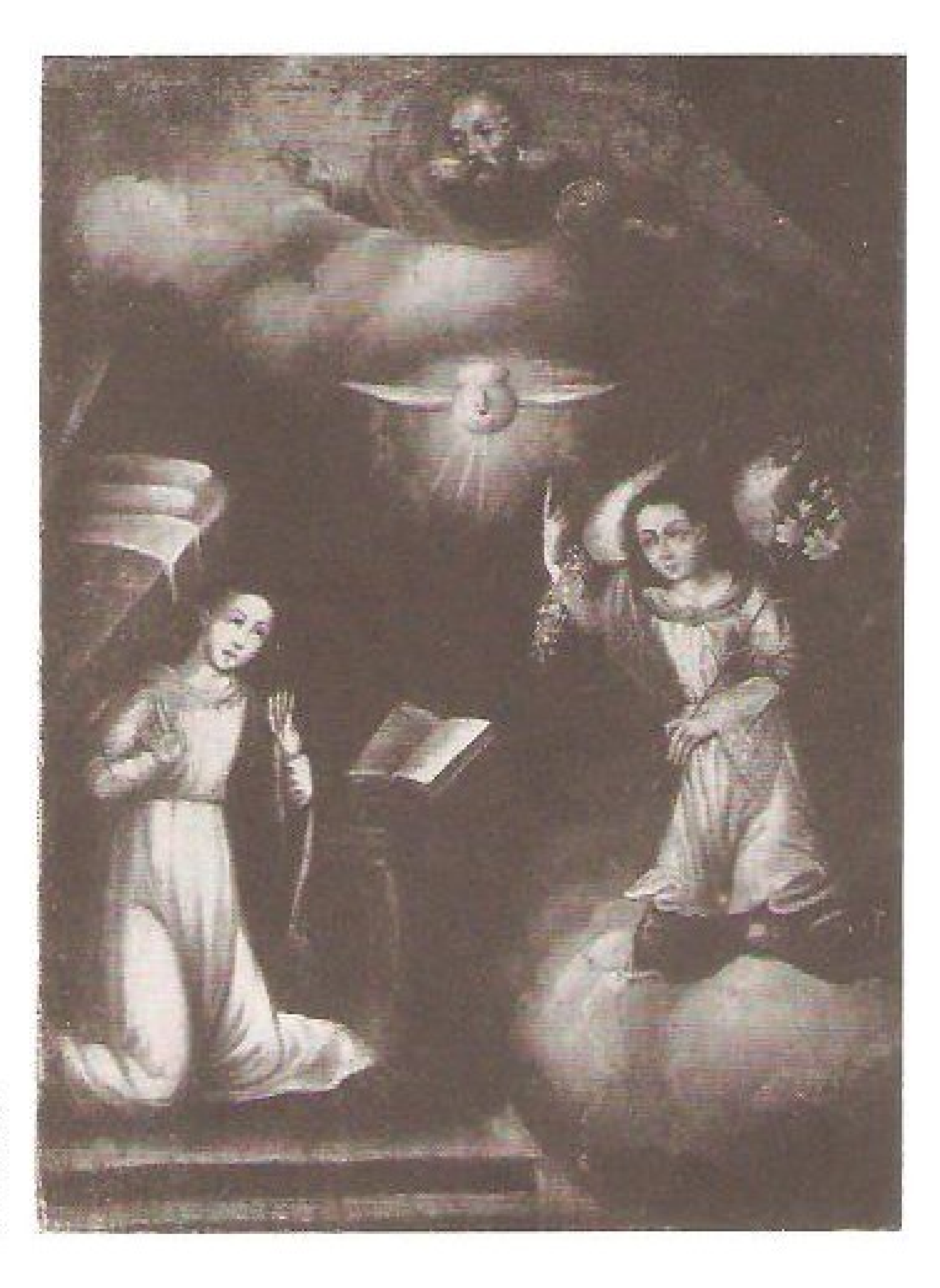
Hoy en día, sólo quedan dos pequeños fragmentos, unos QUERUBINES [XXX], de una importante tela que representaba la Inmaculada Concepción. Pertenecen a doña Mary Brandt de Villanueva, hija del pintor Federico Brandt.

Anteriormente habían sido de la familia Monegui, de Petare. Aquella imagen, irremediablemente perdida en su casi totalidad, era la de mayores dimensiones entre las ejecutadas por Lerma de que se tiene noticia. Para darnos una idea de su importancia y tamaño basta acudir al bellísimo marco barroco que le perteneció, en el cual están pintadas algunas letanías de la Inmaculada, conservado hoy en el Museo de Arte Colonial, de Caracas. Los querubines que orlaban la figura central del tema son los tan característicos de Lerma, por lo que no insistiremos en su descripción. Sin embargo, bueno es decir que presentan ciertos rasgos de tipo étnico que los relacionan con otros que figuran en una obra del "Pintor de San Francisco", contemporáneo de Lerma. Esto habremos de recordarlo en el momento oportuno, al estudiar esa obra.



XXX - Francisco José de Lerma y Villegas
Querubines (fragmento)
Colección doña Mary Brandt de Villanueva, Caracas.

Dentro del tipo general de la técnica y estilo del artista se puede situar la ANUNCIACION [XXXI] que perteneció a doña Thereza Figueira de Mello y que hoy es de quien esto escribe. Este pequeño lienzo tiene una particularidad iconográfica que es bastante escasa en nuestro medio y que data de ciertos pintores renacentistas italianos: tal es la presencia del Padre Eterno en la parte superior de la composición, por lo que algunos dan a este tipo de distribución un significado trinitario. Tanto por el colorido de la obra como por algunos detalles técnicos este lienzo tiene íntima asociación con lo que conocemos de Lerma. Suyos son los verdes, bermellón, azul y ocre. El muy detallado y fino bordado de los encajes y la peculiar manera de dibujar los lirios son también elementos que apuntan hacia el mismo autor. Característica de él es también la construcción de los rostros: la forma de las orejas, la manera de pintar la cabellera y la técnica de dibujar las manos. El ambiente pictórico que se transmite corresponde cabalmente con el que ya hemos comentado en páginas anteriores.



XXXI · Francisco José de Lerma y Villegas
Anunciación
Colección Alfredo Boulton, Caracas.



XXXII - Francisco José de Lerma y Villegas
Martirio de Santa Bárbara
Colección Luis Suárez Borges, Caracas.

Se conoce otra imagen que posee notables características *lermescas*. Se trata de un lienzo del MARTIRIO DE SANTA BARBARA [XXXII], de la Colección Luis Suárez Borges, en el que resaltan, dentro de un estilo esquemático acusadamente barroco, muchos de los rasgos ya observados en otras obras del pintor, tales como las fuertes órbitas que se aprecian sobre los párpados cerrados de la mártir; la peculiar manera de construir la oreja; el detallado delineamiento de las cabelleras; el dibujar de las manos; el vuelo y sentido lineal de los plegados de las telas y, por último, el volumen bien acentuado de los pechos que asoman más arriba del escote del corpiño, exactamente como lo vimos al analizar la VIRGEN DE LA MERCED.

El colorido es también un elemento en el que se reconoce la presencia del pintor criollo. La capa que flota sobre los hombros del verdugo es de la misma tonalidad roja que el traje de los ángeles en el lienzo de la VIRGEN DE LA MERCED y del manto del Padre Eterno en la ANUNCIACION. La túnica de Santa Bárbara está pintada en tonalidad crema semejante a los hábitos de

XXXIII - Francisco José de Lerma y Villegas
San José y el Niño
Colección Luis Suárez Borges, Caracas.



los mercedarios en el lienzo citado. El colorido verde del traje del hombre es también frecuente hallarlo en otras obras de Lerma. El pequeño paisaje que se observa a la izquierda está hecho a base de veladuras, como en la imagen de SAN ANTONIO Y EL NIÑO. Esos y otros detalles característicos permiten creer que se está en presencia de una obra suya.

De sabor también *lermesco* es un óleo sobre tela de SAN JOSE Y EL NIÑO [XXXIII] que pertenece igualmente a la Colección Luis Suárez Borges. El espacio que ocupa la figura en relación a la dimensión de la tela tiene la misma proporción y sentido que el del MARTIRIO DE SANTA BARBARA estudiado en el párrafo anterior. En esta pintura de SAN JOSE Y EL NIÑO, su autor demostró especial preocupación por llenar algunos espacios con fuertes campos lineales y dar consistencia y volumen, no sólo a la figura del Santo

—que está construida a base de fuertes ángulos en el juego de las vestiduras— sino también a todos los demás elementos del conjunto, incluyendo a los planos del paisaje del fondo. El grupo de árboles a la derecha está logrado con cierta riqueza de materia, a semejanza de la que se observa en el cuadro de SAN ANTONIO Y EL NIÑO. Las montañas, las nubes y los primeros términos recuerdan el sentido gráfico que ya habíamos apreciado en los lienzos de Lerma estudiados en páginas anteriores. El trazado de los rostros es preciso, y la forma de dibujar los dedos trae también a la memoria la manera del pintor criollo. El colorido es parco, y en él prevalecen las tonalidades cálidas características de las obras hechas durante aquel período.

Se puede pensar que Lerma tuvo algunos ayudantes. Uno de éstos sería el autor de un SAN MIGUEL ARCANGEL en donde su influencia es resaltante. Esta tabla —perteneciente hoy a la Colección Mauro Páez Pumar— formaba parte de un nicho. Tiene varios elementos de dibujo que recuerdan al San Miguel de la antigua Colección Röhl, ya estudiado, pero sin lograr su elegancia de rasgos ni de estilo. Por tal razón, pensamos que es obra de un secuaz de Lerma. Como gracioso detalle de carácter local, el Santo sostiene en la mano izquierda una fusta de manatí criollo, distintivo que también figurará, años más tarde, en una pintura de Juan Pedro López a la que luego nos referiremos.

De tonalidades semejantes al SAN JOSE Y EL NIÑO lermesco de la Colección Suárez Borges es un lienzo de la reina doña MARIANA DE AUSTRIA, que pertenece a la sacristía de la iglesia de San Francisco de Caracas, copia criolla, indudablemente, de uno de los lienzos que hizo Carreño de Miranda, y muy semejante al de la Academia de San Fernando de Madrid. Los retratos de doña Mariana era frecuente hallarlos en las casas de nuestras gentes principales. Valga el ejemplo de don Pedro de Ponte Andrade Jaspe y Montenegro, quien entre los cuarenta y seis lienzos que poseía, tenía veinticuatro en su oratorio, tres de los cuales eran del rey Carlos II y además "una efigie de la Reina Mariana de Austria". Este don Pedro de Ponte fue Regidor de Caracas y Procurador General en 1679 y en 1687. Casó en 1681 con doña Josefa Marín de Narváez, "riquísima niña de sólo trece años de edad" [16]. Ponte, al enviudar, tomó hábito. Volviendo al retrato de doña Mariana, si esa copia demuestra poca práctica en tales menesteres por parte de quien la hizo, tiene en cambio un especial encanto nostálgico para nosotros, pues su presencia adornaría una de aquellas salas y acaso serviría de testero durante el largo período de la Reina Gobernadora, la viuda de Felipe IV y madre de Carlos II. Como se observa, lleva el tradicional traje de viuda, pues luce el hábito de monja de las Clarisas Descalzas, costumbre entonces establecida para las personas de sangre real. Doña Mariana aparece en el Salón de los

Espejos del Alcázar de Madrid que decorara Diego Velázquez. Este lienzo es muestra de la artesanía local en trabajos de copia; muestra, en verdad, poco afortunada.

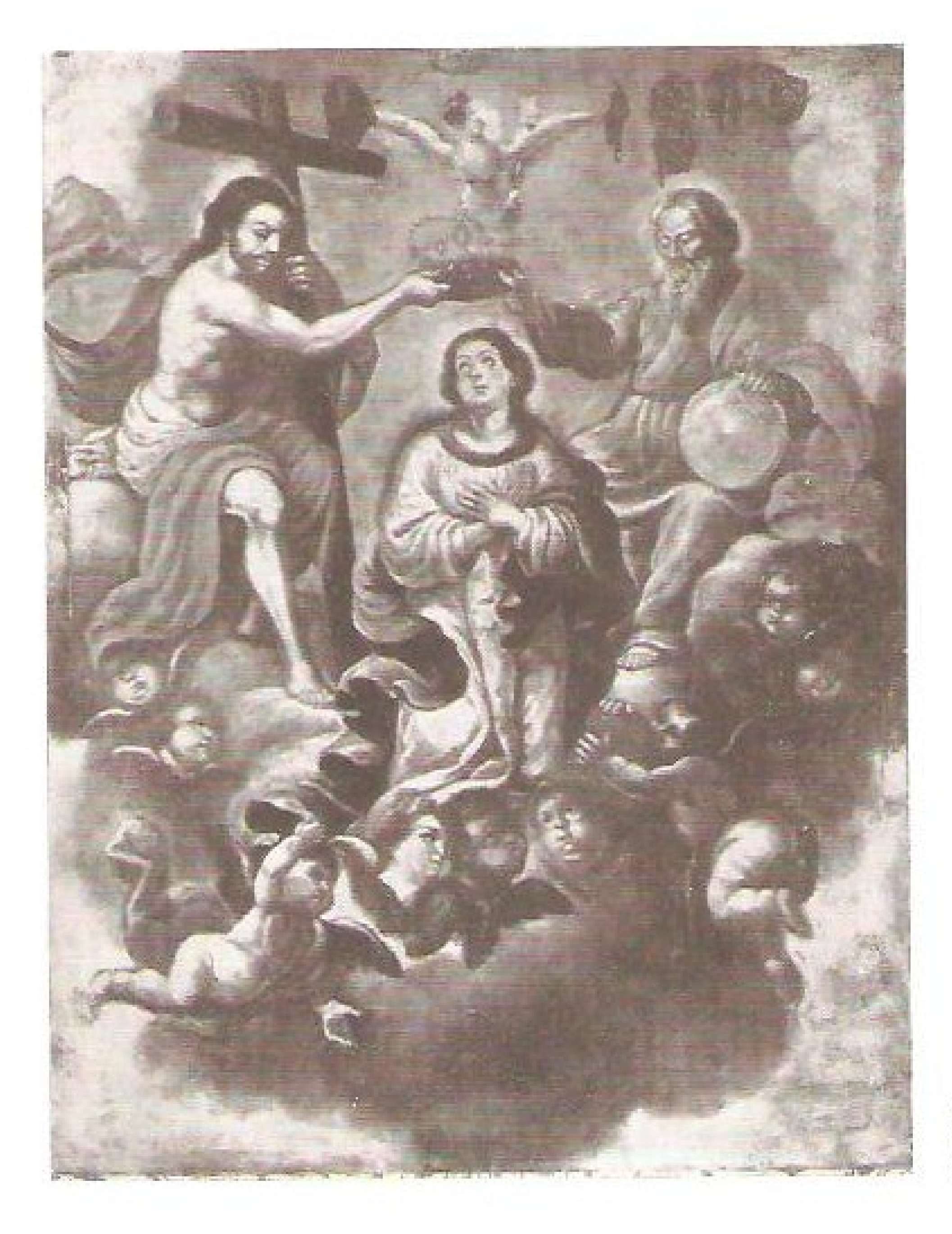
Imagen de ambiente semejante al anterior es un óleo sobre tela que pertenece a la Colección Carlos Duarte. Representa a SANTA TERESA DE JESUS en actitud de escribir, en el momento de recibir la inspiración del Espíritu Santo, a la vez que un querubín le presenta el birrete doctoral, símbolo de su sabiduría. La Santa viste hábito de carmelita. Al dorso del lienzo se lee: "*Surita lo retocó año de 1752*" (?). Si bien la última cifra está borrosa, esa inscripción prueba que la obra es anterior a ese tiempo. José Lorenzo Zurita, o Surita, como indistintamente se deletrea ese apellido, estaba activo en Caracas ya en 1727 y posiblemente desde fecha anterior, hasta su fallecimiento en 1753. Nuestra investigación lo sitúa a partir de aquel año, cuando se le nombra tasador, como maestro pintor, de los bienes dejados por Antonio Lovera. Surita es uno de los primeros ejemplos —junto con Francisco José de Lerma y Villegas— de la integración del "pardo libre" a las actividades pictóricas ya en calidad de Maestro, Maestro Pintor y Escultor, Oficial de Pintor; títulos estos alcanzados indudablemente por razones de su sobresaliente habilidad.

La actividad artística de Surita fue amplia y fecunda: abarcó un campo tan variado como la de sus otros colegas, desde el dorado de velas "para la fiesta de Candelaria", aliñar imágenes, retocar "un cuadro grande de Cristo, San Juan y la Virgen" para Catedral, por lo que percibió cincuenta pesos, hasta recibir "setenta pesos de a ocho reales por un cuadro que pintó del Bautismo de Cristo y San Juan para Catedral". Su nombre aparece frecuentemente en los avalúos testamentarios y en las Actas del Cabildo Eclesiástico, en Mayordomías de Fábrica, y también, por último, en el Libro de Defunciones de la Parroquia de Nuestra Señora de Altagracia: "En la ciudad de Santiago de León de Caracas, a primero de septiembre de 1753 años, murió José Zurita, pardo libre, en gracia y comunión de Nuestra Santa Madre Iglesia, hijo natural de Juana de la Concepción Díaz. Recibió todos los Santos Sacramentos de esta parroquial de Ntra Sra. de Altagracia donde fue su entierro cantado de Dolores. Otorgó su testamento por ante don Santiago Antonio Cabrices, Escribano Público de esta ciudad; nombró por sus albaceas a Pedro Alvarez Carneiro y a Pedro Martín Zurita, su hermano; y por heredero fideicomisario, con licencia que tuvo de la dicha su madre, al referido Pedro Alvarez Carneiro. Y para que conste lo firmo, fecha ut supra. José Antonio de Escovar (rúbrica)". Entre los bienes que dejó figuraban José Jacinto y su madre, la esclava mulata María Cayetana, inscrito el primero en el libro de "gente inferior" con ocasión de su bautizo, en 1751.

La obra de José Surita ha debido ser abundante. Más de veinte y seis años estuvo activo en menesteres pictóricos. Sin embargo, sólo conocemos dos óleos

de su propia mano, desgraciadamente ambos muy retocados. Fueron hechos sobre tablas de cedro, al óleo, firmadas al dorso: "*Surita 1747*", mediocres copias, acaso de grabados, de la CORONACION DE LA VIRGEN [XXXIV] y la ASCENSION [XXXV]. Interpretación esta última en que los discípulos gesticulan, a la manera de los que figuran en la ASCENSION DE LA VIRGEN de Juan Castillo, del Museo de Sevilla [17]. El estilo de Surita se caracteriza, hasta donde es posible juzgarlo en estas dos pinturas —juicio harto arriesgado—, por cierta calidad esfumada, por la imprecisión de los rasgos que resta definición clara a las luces. Las tonalidades son fuertes y de cierto efecto dramático. El colorido, aunque es restringido, logra agradables vibraciones. Estas dos tablas forman parte del retablo de la Sacristía Mayor de la Catedral de Caracas.

Dos pinturas diametralmente opuestas, tanto en espíritu como en técnica, pero que podrían ser de ese mismo período, son la CABEZA DE FRAILE, óleo sobre



XXXIV - José Surita
Coronación de la Virgen
Catedral de Caracas.

tela, también del retablo de la Sacristía de la Catedral de Caracas, y una pequeña
tabla de cedro pintada al óleo, de SANTO TOMAS DE AQUINO, de la Colección
Suárez Borges, que tiene al dorso: *"Adebosión del Sr. Ldo. Dn. Phelipe Calan-*
ches / A de 1748"; tabla que respira marcada simplificación de conceptos que
podría atribuírsele a la forma simple y llana con que algunos artesanos con-
cebían ciertas reglas pictóricas; simplificación, sin embargo, que a veces al-
canzó límites muy audaces. Este SANTO TOMAS sigue la tradición de la rica
expresión artesanal que estudiaremos en próximas páginas. En cambio, la
CABEZA DE FRAILE refleja conocimientos de reglas pictóricas, con las que logró
el anónimo autor una imagen sombría y patética, pero dentro de cierta frial-
dad técnica.

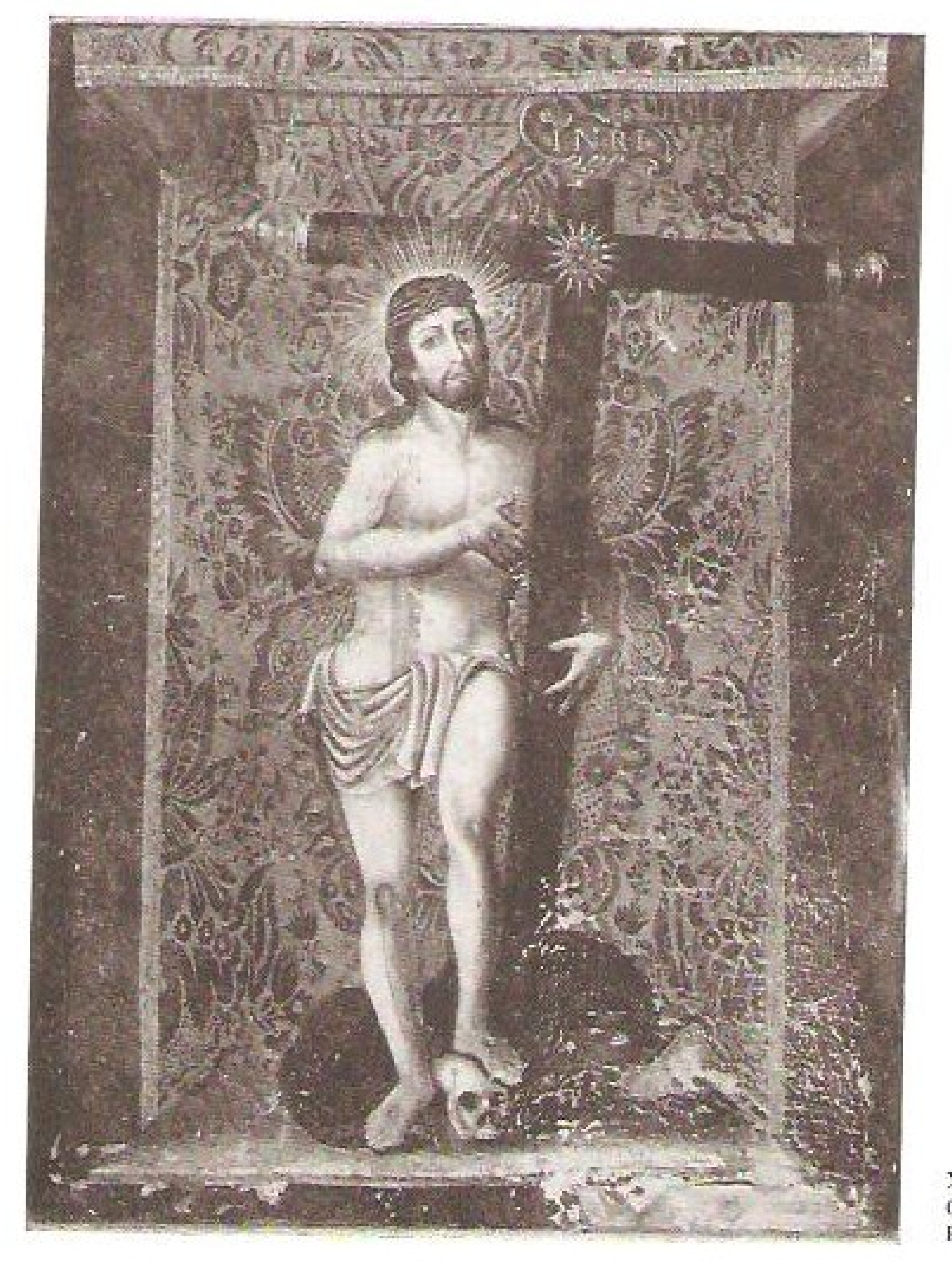
De alto contenido dramático, tan característico del espíritu religioso de algu-
nos períodos, es el CRISTO DE LOS DOLORES [XXXVI], del Palacio Arzobispal



XXXV - José Surita
La Ascensión
Catedral de Caracas.

de Caracas. Oleo sobre tela de un anónimo pintor que fechó su obra en 1757: "*El Ilmo. Sr. Dn. Frco / Julián Antolino Dgnmo. obispo de / Esta diocesis concede 40 días de In/dulgencia a todas las personas que de rodillas / resaren un padre Nro. y Ave María delan/te de esta Sacrma. Imagen en la forma a/costumbrada año 1757*". Pintura copiada directamente de una figura de bulto que estaría colocada en algún altar de nuestras iglesias, bajo dosel de florido damasco rojo. Imagen presta a avivar la fibra emocional de los piadosos feligreses, a causa de su desbordante realismo, de sus sangrantes heridas y de la conmovedora y adolorida mirada.

Obra de un pintor cuyo nombre aún no se conoce es un grupo de imágenes que se caracterizan por sus fuertes rasgos y un tanto de ausencia de técnica académica. Dos de esas obras están fechadas en 1732, lo que permite saber que su autor estuvo activo durante esas primeras décadas del siglo XVIII. En la Sa-



XXXVI - Anónimo
Cristo de los Dolores
Palacio Arzobispal, Caracas.

cristía de la Iglesia de San Francisco, de Caracas, hay dos lienzos suyos que representan episodios de la Vida del Santo de Asís. Sabemos de otro óleo del mismo Santo que se encuentra en la Sacristía Mayor de la Catedral de Caracas. De la misma mano son también cuatro lienzos que pertenecen a la Colección del Palacio Arzobispal de Caracas: SAN AGUSTIN [XXXIX], el PAPA BENEDICTO XIII, FRAY TOMAS DE VIO CAYETANO [XL] y la CORONACION DE LA VIRGEN [XLII]; así como un retrato de INOCENCIO V [XLI], de la Colección Carlos Duarte, que había pertenecido a los padres dominicos, de la iglesia del Corazón de Jesús, de Caracas. Esta última pintura y la de BENEDICTO XIII, llevan ambas al dorso la siguiente inscripción: "*A devoción y costo del Rº Pe Reg y Vicario Provin/cial Fray Thomás de Buena Ventura y Peraalta / año de 1732*". Del mismo autor son una imagen de SANTO TOMAS DE AQUINO que forma parte de la Colección Antonio Ibarra, y una tabla de la CORONACION DE LA VIRGEN que pertenece a la Colección Francisco Narváez, muy semejante a la del Palacio Arzobispal.

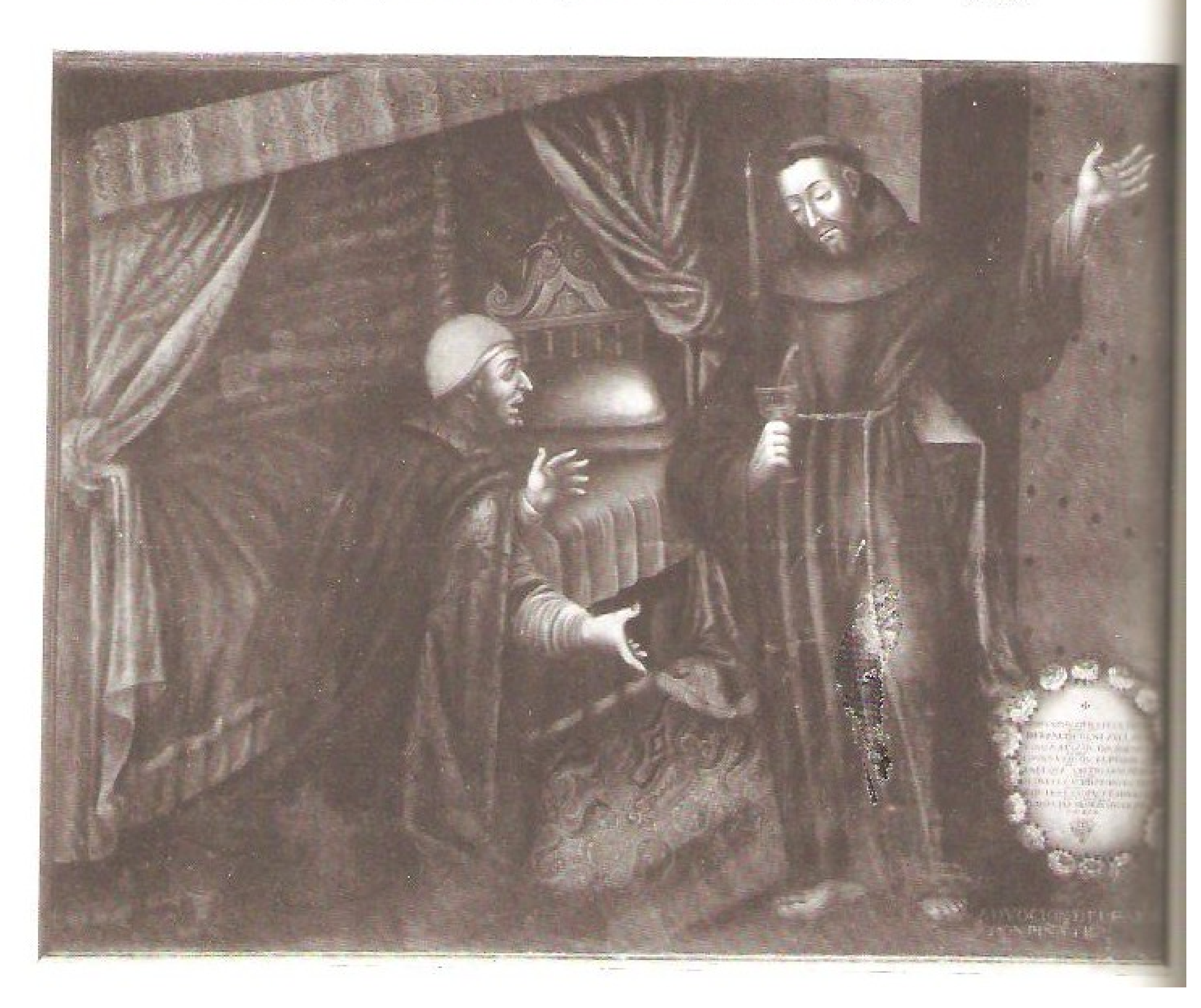
La circunstancia de encontrarse reunidas diez imágenes de una misma mano, en una pequeña ciudad como la Caracas de las primeras décadas del siglo XVIII, es un factor que debe ser tomado en cuenta y no puede ser descartado al estudiarse los posibles orígenes del anónimo artista. Las fuertes características plásticas que se observan en todos esos lienzos permiten fácilmente deducir que fueron ejecutados por un solo artesano. Se destaca en cada caso la similitud de la fórmula empleada para modelar los rostros; así como idéntico empeño en oscurecer casi todos los espacios ambientales. Es característica de este "Pintor de San Francisco" cierta rigidez poco académica en la expresión de los rostros y en la monótona pobreza de la paleta. Su pintura parecería, en cierta forma, el producto de un autodidacta, o acaso el de un artista con limitado conocimiento de su oficio, preferentemente dedicado a la copia sistemática de imágenes y ajeno a toda improvisación.

El primer lienzo que nos ocupa relata lo acontecido: "*Por un Pontífice habiéndose / dudado / de Francisco en las llagas / que le vió / vino al fin a quedar desenga/ñado / con un vaso que el mismo le pidió en el que vertió sangre del / costado / y con ella verdadero testimo/nio dió contra las opuestas / dudas / que intentaban / los matices borrar que le ado/rnaban*". Esta pintura fue hecha, como reza la leyenda que aparece al pie, "*A devoción del Capn Dn / C Montepiñate*". El episodio se conoce en iconografía franciscana como la APARICION DE SAN FRANCISCO AL PAPA GREGORIO IX [XXXVII], y el pintor se valió de esa anécdota para escenificarla, a su vez, en un ambiente de estilo más bien criollo; de cama de altos pilares labrados, de barandillas, de copete tallado y de grueso cortinaje de damasco, muy semejante a las que se estilaban en las casas de las gentes principales de la ciudad. El Pontífice, con gesto de asombro, cae de rodillas y abre sorprendido las manos. Contrasta

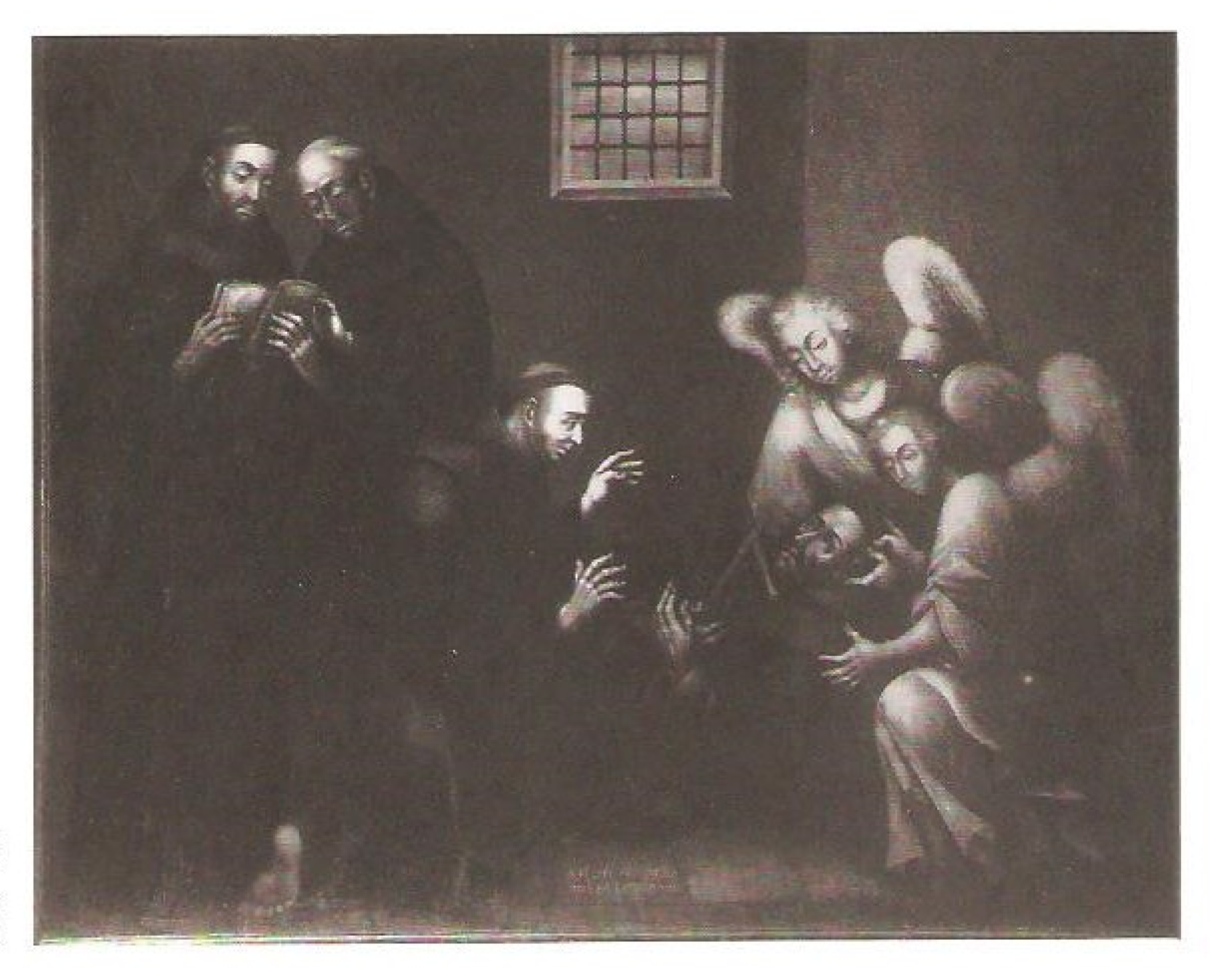
el carácter de las dos expresiones. La del Santo refleja serenidad y bondad. En cambio, la de Gregorio IX, que es de nariz corva, agresiva y desagradable, muestra sorpresa y asombro. En toda la obra conocida hasta ahora de este pintor, esta es la única vez que uno de los rostros acusa expresividad. Aunque no se puede negar la pobreza técnica con que está ejecutado este lienzo, no deja, sin embargo, de producir una impresión general de sobrecogimiento, debido principalmente al efecto ambiental cargado de misterio y sombras. Se puede observar que sólo una de las manos de San Francisco lleva la huella de los estigmas.

El otro lienzo que hace pareja al anterior, representa la MUERTE DE SAN FRAN-

XXXVII
"Pintor de San Francisco"
La Aparición de
San Francisco
al Papa Gregorio IX
Iglesia de San Francisco,
Caracas.



CISCO [XXXVIII]. En la parte inferior, al centro, se lee: "*A Dev. D. Dn. Ignacio / Antº De Leguizamon*". La composición guarda relación con las más antiguas interpretaciones del mismo tema. El cuerpo del Santo yace en el centro, enmarcado entre dos fuertes masas laterales. El ordenamiento lineal está resuelto a base de círculos muy acentuados que se inician en la parte superior izquierda, donde se hallan dos frailes, para luego bajar por la parte central hacia donde se encuentra el monje arrodillado de la sección central, formándose, por lo tanto, un movimiento circular alrededor de las manos que se mueven, para luego volver el ritmo a subir graciosamente y culminar en la parte superior de los dos ángeles de la derecha. En verdad, el artista dio a la figura principal muy secundaria importancia dentro del sentido general de la composición, pasando a primer término, no la presencia física del Santo, que ocupa poco espacio, sino más bien lo anecdótico del relato. Lo mortecino del ambiente y cierto resplandor interior que emana de las figuras de los ángeles de la derecha sirven para dar a esta obra un carácter por demás especial. Es de observar que San Francisco, en este caso, tampoco tiene los estigmas, detalle que hace pensar que nuestro pintor andaría un tanto falto de conocimientos



XXXVIII
Pintor de San Francisco"
Muerte de San Francisco
Iglesia de San Francisco,
Caracas.

hagiográficos, lo cual confirmaría, en parte, nuestras apreciaciones sobre su formación artística.

La tercera imagen de este artista es otro retrato de San Francisco, hecho sobre tabla, y que debió ser de mayores dimensiones, si se considera el muy reducido espacio que queda en la parte superior de la composición. Es posible que la figura tuviese entre las manos la simbólica calavera. Poca duda le cabrá a quien compare esta imagen con las dos que se han visto, de que son obra de una misma mano: hay en las tres los mismos rasgos, el mismo carácter y el mismo ambiente sombrío y misterioso.

En la Pinacoteca del Palacio Arzobispal de Caracas existen cuatro obras del "Pintor de San Francisco". La primera es un óleo sobre lienzo que representa a SAN AGUSTIN [XXXIX] escribiendo sus *Confesiones* y sosteniendo en su mano



XXXIX
"Pintor de San Francisco"
San Agustín
Palacio Arzobispal, Caracas.

izquierda el Corazón "*Sagittaverus tu cor meum charitate tua*". Viste los hábitos obispales de su cargo en Hipona y varios de sus atributos están claramente expuestos. El procedimiento empleado al pintar los pesados plegados de la vestidura; la forma de dar luz a los volúmenes, la de trabajar los rasgos del rostro, de las cejas, la boca y las orejas son característicos de la manera bien definida del autor.

De ese mismo grupo es el retrato de FRAY TOMAS DE VIO CAYETANO [XL]. Todos los elementos plásticos observados anteriormente vuelven a repetirse; la forma de modelar las luces que bordean la boca; el rasgo fino y acentuado al dibujar las cejas y las orejas. La paleta guarda su armonía sombría y el sentido general apunta hacia un mismo concepto ambiental. En la parte inferior



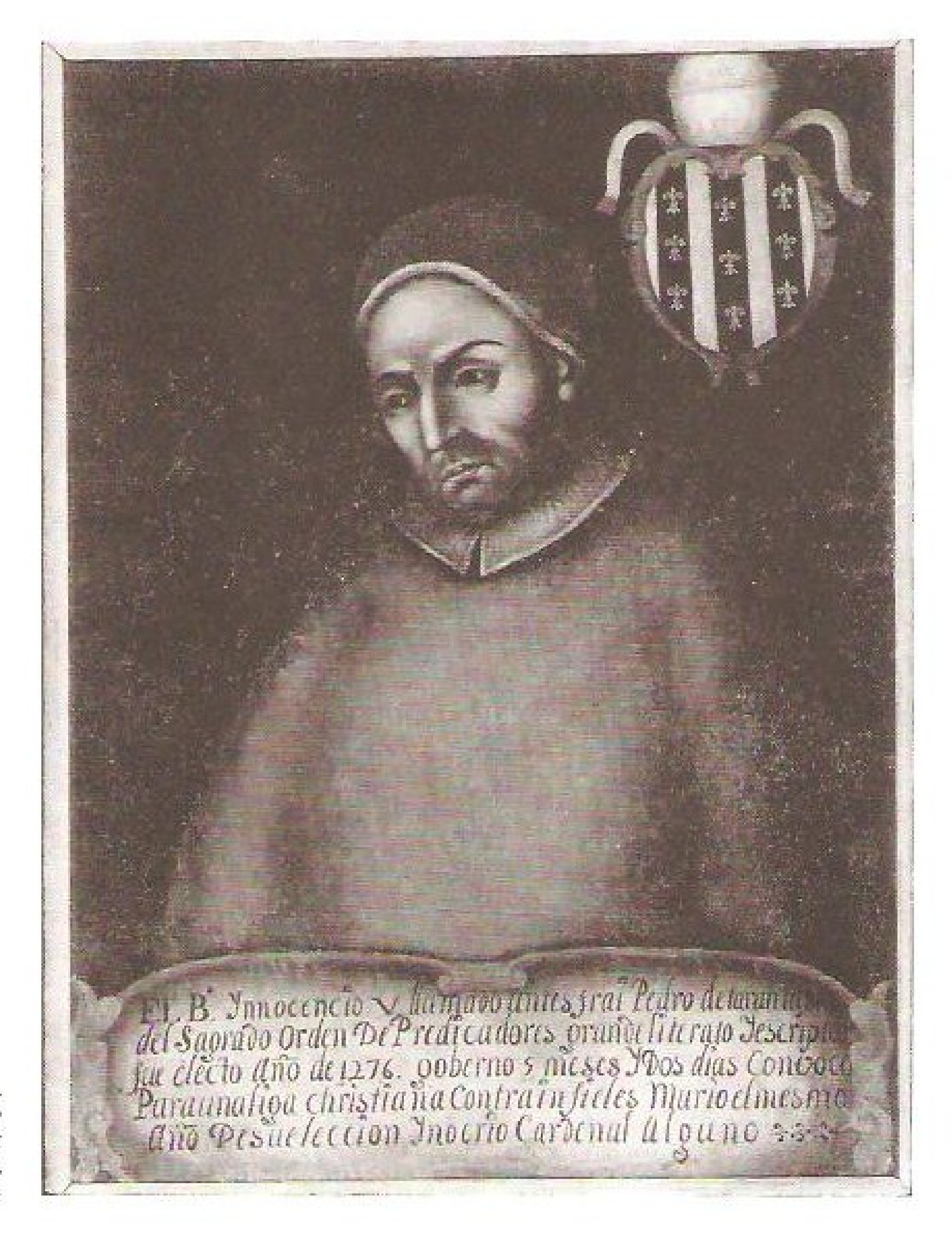
XL. "Pintor de San Francisco" Fray Tomás de Vio Cayetano Palacio Arzobispal, Caracas.

del lienzo se lee una extensa inscripción biográfica, que se refiere a la licencia que concedió Fray Tomás "para que viniesen frailes dominicos a estas Indias". La expresión "a *estas* Indias" es más que un indicio en cuanto al lugar de la ejecución de estas pinturas: es una afirmación. No dudamos en absoluto de que todas ellas fueron pintadas precisamente en "estas Indias". El haberse encontrado en Caracas diez lienzos de este autor hace pensar que estuvo en nuestro medio. Es poco probable, además, que obras de esta dudosa calidad artística fuesen traídas del exterior, pues se identifican por un estilo en el que está ausente un considerable número de factores académicos. La inscripción mencionada reza *in extenso: "El eminenmo Sr Dn Frai Thomas de Vio Caietano fué electo MRo. Gen. el / año de 1508 Gobernó Ntra Sgda Religión (borrado) O a fué Creado Presbítero Cardenal / Con el título de San. Sixto por N. M. Sto. P. León X. Cuyo ingenio y profundidad / ManifiestaMte. lo Contestan Sus escritos; Siendo chorista / escriuio de ente essentia, Commentarios Subtilissimos de la Philosofia / Y después de Mro. Comentó la Summa de Sto. Thomas y dió Otras Obras / a lus Y aviendo viuido Santate. Murió Año de 1534. este dio licena. Si/endo Gene. pa. q. Viniesen frailes Dominicos Aestas Yndias"*.

Otra pintura de la misma mano es el retrato de BENEDICTO XIII, que también pertenece al Palacio Arzobispal. A semejanza del retrato de INOCENCIO V, Fray Vicente María Orsini cubre su cabeza con el clásico *camauro*. En la parte inferior del lienzo se lee la siguiente inscripción: *"El Bº Benedicto XIII llamado antes Fr. Vicente María / Orsini Maiorasgo de los Duques y Principes de Orsini de L. Sa. / Orden de Predicadores electo año de 1724. este concedió / muchos Privilegios A todas las Religiones Canonizó a Sta. ig/nes del monte polisiano primera monga del segundo orden Y entre otro / (borrado) 2 Cardenales del mismo orden Y..."* Al dorso tiene la misma anotación que se leerá en el lienzo de INOCENCIO V.

De la Colección Carlos Duarte es un retrato de INOCENCIO V [XLI] que como otros del mismo autor, tiene en la parte inferior una larga leyenda: *"El Bº Innocencio V llamado antes frai Pedro de tarantasia / del Sagrado Orden de Predicadores grande literato Y escritor / fue electo Año de 1276. gobernó 5 meses. Y Dos días convocó / Paraunaliga christiana contra infieles Murió el mismo / Año Desuelección Ynocrio Cardenal alguno"*. Esta imagen tiene cierto atractivo en su coloración. Es agradable y bien armonizada. La ejecución es más trabajada que en los otros lienzos. Al dorso se lee: *"A devoción y costo del Rº pe Reg. Y Vicario Provin/cial Fray Thomas de Buena Ventura y Peraalta / año 1732"*.

De la Colección Francisco Narváez es una pequeña CORONACION DE LA VIRGEN, por desgracia excesivamente limpiada.



XLI - "Pintor de San Francisco" Inocencio V Colección Carlos Duarte, Caracas.

De la Colección Antonio Ibarra es otro lienzo del mismo autor que había pertenecido originalmente al Convento de Dominicas, de Caracas, pero que luego pasó (cuando los otros establecimientos religiosos de monjas Concepciones y Carmelitas, fueron clausurados por orden del Gobierno del General Guzmán Blanco en 1874) a la capilla de la Hacienda Ibarra, en los alrededores de la capital [18]. El lienzo representa a SANTO TOMAS DE AQUINO casi de frente, con el rostro ligeramente vuelto a la izquierda. La composición, como en el caso de los retratos anteriores, cubre la mayor parte del espacio del lienzo. El santo aparece escribiendo la *Summa Theologica*. En la parte superior derecha vuela la paloma, emblema del Espíritu Santo, que inspira sus escritos. Sobre el pecho luce un sol de oro, símbolo de su sabiduría. La tonalidad general de

la obra es similar a la de los otros lienzos antes estudiados, aunque en esta ocasión aparecen pequeños toques de ocre casi puro que no existían en aquéllos. Las manos están dibujadas de manera inhábil, pero fuerte, con toques rosa y sepia: recuerdan las que ya hemos comentado. La coloración guarda la misma nota sombría. Los carrillos son avivados con un fino rojo-sepia y las sombras del rostro a veces están hechas a base de veladuras azules, grises, y ciertas tierras realzan lo obscuro de los párpados. El fino y elaborado encaje que cubre el pecho es blanco, y el sol pectoral de un oro vivo y brillante. El paño que recubre la mesa es rojo y todo el fondo de la composición es de un tono pardusco. Entre las varias que se conocen de este autor, esta es la imagen que indudablemente tiene mayor vuelo artístico. Aunque no se pueda pretender que sea obra de importancia sobresaliente, causa, sin embargo, como algunas de las anteriores, cierta sobrecogedora sensación, dentro de su muy especial estilo y carácter. El mérito académico de estas pinturas es bastante relativo. Se puede pensar que en su mayoría fueron copias de grabados. Con todo, no les falta cierta fuerza expresiva que les da una atracción peculiar.

En la Pinacoteca del Palacio Arzobispal se conserva una CORONACION DE LA VIRGEN [XLII], que originalmente fue del Convento de Carmelitas. Sus características plásticas son tan semejantes a las obras ya vistas del mismo autor que no es preciso extendernos demasiado en expresarlas. Conviene señalar, sin embargo, unos detalles que relacionan este lienzo con los de Francisco José de Lerma y Villegas. Hay, en efecto, cierto parentesco en algunos rasgos de los querubines, en la forma de reproducir los adornos metálicos y en la muy peculiar manera de dibujar el Espíritu Santo. Indudable caso de afinidad ambiental en un medio tan reducido como lo era la Caracas de entonces.

Conviene también, al recordar a Lerma, mencionar la semejanza de paleta que existe entre algunas de sus obras y las de este "Pintor de San Francisco", quien indudablemente fue su contemporáneo.

Otro factor que debe ser igualmente mencionado, aparte de todas las consideraciones anteriores, es el resaltante carácter mestizo de algunos rostros en las obras del "Pintor de San Francisco"; lo que bien podría ser el reflejo gráfico del ambiente étnico local, cuya huella se dejaba ya ver en los propios rasgos faciales de las figuras.

Aun cuando este autor anónimo que hemos denominado el "Pintor de San Francisco" estaba activo, como se ha visto, en 1732, su estilo ha debido conservar reminiscencias del lenguaje pictórico que prevaleció entre nosotros durante buena parte del siglo XVII. Si bien en Europa y algunos lugares de América ese período se caracterizó por la saturación estilística del barroco

y sus derivaciones, en cambio, en Venezuela fue una etapa todavía llena de confusión evolutiva en donde aún se encontraban vigentes giros plásticos muy arcaizantes.

Indicio también de la posible procedencia vernácula de esas imágenes es la limitada variedad de la paleta. En otro lugar de este trabajo se ha comentado la manifiesta escasez de colores a que estaban sometidos los pintores de entonces, cuyas posibilidades se veían condicionadas por las limitaciones del ambiente, mayores aún en Venezuela que en México. En ese Virreinato, por ejemplo, se sabe que la escala cromática estaba restringida a los bermellones, azules, ocres, tierras rojas (en diversos tonos), negro y blanco, verde cardenillo y carmín [19]. Y como la paleta del "Pintor de San Francisco" no alcanza ni siquiera a cubrir dicha gama, eso vendría a ser otro indicio más de su posible origen local, venezolano.

La producción de este artista ha debido ser cuantiosa, y larga su vida. Aunque hasta ahora no haya sido posible identificar su nombre, éste debe hallarse entre los de varios pintores ya conocidos, posiblemente de los más activos en Caracas durante la primera mitad del siglo XVIII. Esperemos que en cualquier instante aparezca su firma en algún lienzo nuevamente descubierto. De ser así, el "Pintor de San Francisco" pasará a incorporarse plenamente —con su propia identidad— a la galería de nuestros pintores. Entre ellos ocupa ya, de todos modos, un lugar desde ahora, aunque modesto, no por ello menos significativo ni menos digno de estudio.

NOTAS - CAPITULO XIV

1. Borges, *La Capitanía General*, p. 54.
2. Id., íd., p. 55.
3. Registro Principal, Testamentarías, P-6, año 1741.
4. Id., íd., P, año 1774.
5. Id., íd., íd.
6. Id., íd., íd.
7. Id., íd., íd.
8. Id., íd., íd., P-5, año 1746.
9. Así se le denomina en un documento del AGI, Santo Domingo, leg. 22.
10. Angulo Iñiguez, *Alejo Fernández*, passim.
11. Soria, *Pintura del XVI*, p. 61.
12. Trens, *María*, p. 322.
13. ACM, tomo XXI, Copias, fº 217 vº y sgs.
14. Trens, *María*, p. 326.
15. Id., íd., íd.
16. Sucre, *Historial genealógico*, p. 118.
17. Mayer, *Pintura española*, p. 317.
18. Navarro, *Anales*, p. xxxi.
19. Carrillo y Gariel, *Técnica*, p. 8 y sgs.